

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Визуальные образы в поэтике прозы Леонида Андреева 1904–1907 гг.**

основная образовательная программа магистратуры по направлению подготовки  
45.04.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 2 курса  
Образовательной программы  
«Русская литература»  
очной формы обучения  
Селиверстова Ангелина Сергеевна

Научный руководитель:

д.ф.н. Титаренко С. Д.

Рецензент:

д.ф.н. Боева Г. Н.

Санкт-Петербург  
2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Живописные истоки визуальных образов в прозе Леонида Андреева 1904–1907 гг.....</b>	<b>14</b>
1.1 Живописные приемы и претексты в поэтике рассказа «Вор».....	14
1.2 Экспрессионистические образы рассказа «Красный смех» .....	21
1.3 Визуальность как основа создания комического эффекта в рассказе «Призраки» .....	34
1.4 Экфрасис и визуальные претексты рассказа «Губернатор» .....	39
1.5 Визуальный образ героини в рассказе «Христиане».....	45
<b>Глава 2. Особенности визуализации и трансформации образов у Леонида Андреева и язык киноинтерпретаций его произведений .....</b>	<b>51</b>
2.1 Визуальность как основа трансформации библейского образа в рассказе «Елеазар».....	51
2.2 Визуальное воплощение образа Иуды в рассказе «Иуда Искариот» .....	58
2.3 Особенности интермедиального перевода рассказа «Губернатор» на язык кино в разные эпохи.....	67
2.4 Проблема киноинтерпретации рассказа «Христиане».....	73
2.5 Проблема соотношения языка визуальных образов в рассказе Леонида Андреева «Иуда Искариот» и в его экранизациях.....	77
<b>Заключение.....</b>	<b>83</b>
<b>Список литературы .....</b>	<b>86</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Научный интерес к различным аспектам визуальности в художественном тексте неуклонно растет. На сегодняшний день существует большое количество исследований отечественных и зарубежных ученых, где сформированы подходы к рассмотрению данного явления. Свою лепту в изучение этого вопроса вносят философы, социологи, филологи, антропологи, киноведы, психологи и политологи. Выработан ряд методологических подходов, затрагивающих различные аспекты визуальности. Наиболее знаковыми в этом вопросе нам представляются работы и идеи Р. Ингардена<sup>1</sup>, Т. Митчелла<sup>2</sup>, В. Бенямина<sup>3</sup>, Оге А. Ханзена-Лёве<sup>4</sup>, М. Мерло-Понти<sup>5</sup>, Р. Барта<sup>6</sup>, С. Жижека<sup>7</sup>, М. Фуко<sup>8</sup>, П. Штомпки<sup>9</sup>, М. Б. Ямпольского<sup>10</sup>, Е. Петровской<sup>11</sup>, С. П. Лавлинского<sup>12</sup>, Н. М. Гуровича<sup>13</sup> и других. Однако, несмотря на такой внушительный список работ западных и отечественных исследователей, пока «универсального метода изучения визуальности нет, в силу чего проблема визуального остается открытой»<sup>14</sup>.

Как особое направление в современной науке визуальные исследования (visual studies) оформились в 90-е гг. XX века в западной гуманитаристике,

---

<sup>1</sup> Ингарден Р. Исследования по эстетике. URL: <http://hermeneutik.kemsu.ru/Content/documents/%D0%98%D0%BD%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%B5%D0%BD%201962.pdf> Дата обращения: 23.03.2018.

<sup>2</sup> Mitchell W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture // Journal of visual culture. 2002. Vol. 1. No2. P.165–181.

<sup>3</sup> Бенямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: МЕДИУМ, 1996.

<sup>4</sup> Ханзен-Лёве О. А. Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016.

<sup>5</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Морис Мерло-Понти; Пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. СПб.: Ювента Наука, 1999.

<sup>6</sup> Барт Р. Camera Lucida. М., 1997.

<sup>7</sup> Жижек С. Киногид извращенца. Кино. Философия. Идеология. М.: Гонзо, 2014.

<sup>8</sup> Фуко М. Око власти // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. М., 2002.

<sup>9</sup> Штомпка П. Визуальная социология. М., 2007.

<sup>10</sup> Ямпольский М. Б. Наблюдатель: очерки истории видения. Москва: Ad Marginem. 2000.

<sup>11</sup> Петровская Е. В. Теория образа. М., РГГУ, 2010.

<sup>12</sup> Лавлинский С. П., Гурович Н. М. Визуальное в литературе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Дроздова А. В. Специфика визуальных исследований в современном гуманитарном знании // Ярославский педагогический вестник № 3. ЯГПУ. 2015. С. 255.

вобрав в себя некоторые идеи психоанализа (нарциссизм, стадия зеркала, оппозиция «Я – Другой»). Среди основных представителей данного подхода обычно называют Т. Митчелла, В. Бенямина, М. Мерло-Понти, которые комплексно изучали визуальную культуру и занимались философией образа.

Основная идея нового подхода – визуальный поворот (visual turn), который пришел на смену лингвистическому повороту. В начале XX века наметилась тенденция на медиализацию и визуализацию культуры, что было связано с распространением фотографии, кино и других технологий копирования, воспроизведения и хранения изображений. Образы стали широкодоступными и претендовали на смысловую автономию. Впервые об этом написал немецкий философ Вальтер Беньямин в работе «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости»<sup>15</sup> (1936), где он подчеркивает исчезновение «ауры» искусства из-за его копирования с помощью технических средств.

Несмотря на то, что произошел «поворот»<sup>16</sup> или сдвиг восприятия, сравнивать его с масштабностью лингвистического поворота было бы неправомерно. «Визуальный поворот заключается не в том, что ученые вдруг “открыли” для себя и других систему образов как новый языковой мир»<sup>17</sup>, а в отказе соглашаться с «естественным» языковым господством при создании и функционировании визуальных образов: исследователи обнаружили, что визуальные образы сами по себе могут активно воздействовать на человеческое восприятие. По Т. Митчеллу, визуальный поворот – это не смена парадигмы восприятия, а наступление нового времени, для которого характерна «одержимость видимым и визуальной репрезентацией»<sup>18</sup>. Кроме того, исследователь отмечает, что подобный переход к новой образности присутствует в каждой эпохе. В визуальной теории образ трактуется как особый медиум, который имеет собственную – то есть иную по отношению к лингвистической –

---

<sup>15</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости.

<sup>16</sup> Понятия разных авторов iconic turn, pictorial turn, imagic turn, visual turn используем как синонимичные.

<sup>17</sup> Кругин В. Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс // Визуальная антропология: настройка оптики / под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ. 2009. С. 140.

<sup>18</sup> Mitchell W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture. P. 171.

логику создания смысла, которая формируется не по модели предложения или другой языковой формы, а «реализуется в восприятии»<sup>19</sup>.

При проведении анализа теоретических изысканий мы сконцентрировали внимание на визуальности в литературе и сузили рамки до двух основных направлений исследований, которые соприкасаются с темой нашей работы.

**Первая концепция – классическая.** Она непосредственно связана с синтезом искусств и генетически восходит к работе Г. Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии»<sup>20</sup>. Исследователи фокусируют внимание на экфрасисе (вербальном описании визуального произведения искусства) или на том, как текст соотносится со своей графической репрезентацией или живописным полотном. При этом визуальный образ имеет либо явное материальное, либо умозрительное воплощение. То есть исследователи при изучении визуальности в таком аспекте, как правило, сравнивают текст и изображение, которое описывается в произведении или связано с ним.

В качестве примера можно привести, во-первых, картину «Мертвый Христос в гробу» Ганса Гольбейна, которая репрезентируется в «Идиоте» Ф. М. Достоевского, во-вторых, многие произведения футуристов. Представители этого течения в начале 20-х годов XX века использовали различные графические и живописные средства при создании произведений: размещали текст на плакатах с изображением, вписывали текст в геометрические фигуры, создавали новые шрифты, синтаксическую организацию текста и т. д. В этих двух примерах визуальная составляющая репрезентирована с помощью вербальных или графических средств, и на нее есть прямая отсылка. Однако проблема визуальности не исчерпывается только формальной составляющей.

**Вторая концепция** связана с содержательным аспектом визуальности, когда акцент делается на «зримости» текста или описанные картины представляются как результат наблюдения автора, героя или читателя. Это та визуальность, которая не представлена явно или предметно.

---

<sup>19</sup> Böhm G. Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin University Press, 2007. P. 34.

<sup>20</sup> Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М.: Гослитиздат, 1957.

Такая концепция корнями восходит к «Исследованиям по эстетике» польского философа Р. Ингардена<sup>21</sup>. При описании многоуровневой структуры произведения наряду с языково-звуковым и смысловым слоями он выделяет еще предметный и слой видов. Последние два слоя напрямую связаны с визуальностью. Это предметное изображение героев, событий, мира литературного произведения и слой конкретных образов, актуализируемых в читательском сознании в виде зрительных образов. Эта визуальность связана с тем, что моделирует автор при создании произведения и рецептивной эстетикой.

Похожие идеи можно найти у американского психолога Р. Арнхейма<sup>22</sup>. Ученый, рассуждая о соотношении восприятия и рассуждения, отмечает, что мышление по своей сути визуально. По его словам, продуктивное мышление связано с обозначаемыми языком объектами – референтами, которые представлены не вербальными, а перцептуальными единицами. При этом «перцептуальное мышление обычно бывает визуальным, и на самом деле зрение – это единственная сенсорная модальность, в которой могут быть с достаточной сложностью представлены все, в том числе и весьма сложные, пространственные отношения»<sup>23</sup>. Кроме того, визуальность в литературе часто связана с кинематографичностью текста, которая предполагает стремление автора создать динамическую ситуацию наблюдения (термин И. А. Мартьяновой<sup>24</sup>). К тому же, возвращаясь к идее «визуального поворота», нельзя исключать те визуальные изображения, которые могли стать основой для формирования художественного образа.

Применительно к творческому наследию Леонида Андреева 1904–1907 гг. мы фокусируем внимание как на содержательном, так и на формальном аспектах теории визуальности. Для творческого наследия Л. Н. Андреева, которое вобрало в себя культурные коды и знаковые черты эпохи, характерна тенденция к синтезу искусств, соединению литературы и живописи, вербального и

---

<sup>21</sup> *Ингарден Р.* Исследования по эстетике.

<sup>22</sup> *Арнхейм Р.* В защиту визуального мышления // Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994. URL: [http://evgenysavin.ru/ld/0/11\\_Ukp.pdf](http://evgenysavin.ru/ld/0/11_Ukp.pdf) Дата обращения: 22.04.2018.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> *Мартьянова И. А.* Кинематограф русского текста. СПб.: Свое издательство, 2011.

визуального начал. Андреев был пионером в мире цветной фотографии, а также не раз отмечал, что страсть к живописи оказала влияние на его писательское творчество. На наш взгляд, ключи к пониманию визуальности в текстах писателя следует искать именно в особом типе мышления автора. Андреев так пишет об этом в автобиографии:

«Эту черт моей любви к живописи я бы хотел выделить в своей биографии... потому, что, может быть, она может кой-что объяснить и в моей беллетристической манере. Может быть, потому у меня всегда прежде слагается внешний физический облик описываемого лица и потом окончательно определяется духовный образ»<sup>25</sup>.

Активное рассмотрение проблем творчества Л. Андреева в свете антропологии и философии искусства началось в 1900–1910-е гг.<sup>26</sup> Исследователи-андрееведы (Л. А. Иезуитова<sup>27</sup>, В. А. Келдыш<sup>28</sup>, А. Л. Григорьев<sup>29</sup>, И. И. Московкина<sup>30</sup>, Г. Н. Боева<sup>31</sup> и другие) детально проанализировали мировоззрение, мифопоэтику, творческую лабораторию и рецепцию наследия писателя. Но к теме визуальности в творчестве автора обращались не так часто. Рассматривались точки сближения Л. Андреева с Э. Мунком и Ф. Гойей в работах Л. А. Иезуитовой<sup>32</sup> и Ю. В. Бабичевой<sup>33</sup>. Также существует большой корпус исследований, затрагивающих тему символики цвета в произведениях Андреева (работы Н. И. Кофанова<sup>34</sup>, Э. Н. Ширвановой<sup>35</sup>,

---

<sup>25</sup> Цит. по: Чуньмэй У. Портрет в рассказах и повестях Леонида Андреева. Монография. М.-Ярославль: издательство «Литера», 2006. С. 80.

<sup>26</sup> См. об этом: Титаренко С.Д. Творчество Леонида Андреева в свете символистской антропологии и философии искусства // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2018. Т. 15. Вып. 1. С.112–124.

<sup>27</sup> Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. СПб.: Петрополис, 2010.

<sup>28</sup> Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М.: Наука, 1975.

<sup>29</sup> Григорьев А. Л. Леонид Андреев в мировом литературном процессе // Русская литература. 1972. № 3. С. 190–205.

<sup>30</sup> Московкина И. И. Образы-символы в рассказах и повестях Л. Андреева // Вопросы русской литературы. 1987. Вып. 1. С. 107–114.

<sup>31</sup> Боева Г. Н. Религиозный аспект рецепции рассказа Л. Андреева «Сын человеческий» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2015. № 1. С. 12–16.

<sup>32</sup> Иезуитова Л. А. Андреев и Мунк // Russian literature. Amsterdam, 1987. № 22. Р. 63–75.

<sup>33</sup> Бабичева Ю. В. Леонид Андреев и Гойя // Československá rusistika. 1969. № 2. С. 68–78.

<sup>34</sup> Кофанов Н. И. Цвет в произведениях Леонида Андреева и в живописи экспрессионистов // Стил писателя и култура эпохи. Межвузовский сборник научных статей. Пермский университет. Сыктывкар, 1984. С. 77–87.

Е. А. Копысовой<sup>36</sup> и других). О соотношении вербального и визуального в творчестве автора писали Г. Н. Боева<sup>37</sup> и У Чуньмэй<sup>38</sup>. Их работы близки теме нашего исследования. Так, в диссертации «Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи»<sup>39</sup> Г. Н. Боева пишет о визуальных аспектах пьесы «Катерина Ивановна», а также выделяет основные характеристики визуальности писателя (использование конструктивных живописных приемов: например, приема трюмплёй (*trompe-l'œil*, «обман зрения»), пишет о связи с полотнами художников эпохи модерна и т. д.). У Чуньмэй концентрирует внимание на вопросе соотношения с живописной традицией при создании Андреевым портретов в прозаическом тексте.

Наша работа посвящена исследованию визуальных образов в творчестве Леонида Андреева 1904–1907 гг. Этот период творчества был выбран неслучайно, поскольку литературоведы отмечают, что именно в эти годы Андреев пишет уже как состоявшийся автор. Кроме того, именно в этот период был создан ряд его знаковых произведений.

Одним из самых распространенных видов взаимодействия вербального и визуального является экфрасис. Как отмечает Боева, Леонид Андреев «прибегает к “вероятному экфрасису” для большей наглядности описания, как будто пытаясь переориентировать читателя на иные каналы восприятия, визуализировать словесную картинку»<sup>40</sup>. Кроме того, экфрасис помогает восполнить фигуру умолчания. Так, в рассказе «Губернатор» покосившийся

---

<sup>35</sup> Ширванова Э. Н. Цветосветовые образы в прозе Леонида Андреева (на примере рассказа «В темную даль») / Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2012. №4 (24). С. 98–102.

<sup>36</sup> Копысова Е. А. Особенности цветописи в раннем творчестве Л. Андреева / Е. А. Копысова // Вестник Удмурдского университета. Филологические науки. №5 (2). 2006. С. 73–78.

<sup>37</sup> Боева Г. Н. Образ заглавной героини пьесы Л. Андреева «Екатерина Ивановна» в контексте иконографии модерна // Печать и слово Санкт-Петербурга: Петербургские чтения – 2015: сб. науч. тр.: в 2 ч. СПб., 2016. Ч. 2: Литературоведение. С. 144–152.

<sup>38</sup> Чуньмэй У. Портрет в рассказах и повестях Леонида Андреева / Монография. М.-Ярославль: изд. «Литера». 2006.

<sup>39</sup> Боева Г. Н. Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи. Диссертация ... докт. филол. наук. Воронеж, 2017.

<sup>40</sup> Боева Г. Н. «Изобразительный гипноз» Леонида Андреева: о вербальном и визуальном в творчестве писателя // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/izobrazitelnyy-gipnoz-leonida-andreeva-o-verbalnom-i-vizualnom-v-tvorchestve-pisatelya>. Дата обращения: 23.03.2018.



итальянский пейзаж актуализирует тему потерянного рая и дисгармоничности мира.

Еще одной знаковой чертой поэтики Андреева становится перевод конструктивных принципов из живописи в литературу. Во-первых, автор использует фокальные точки. В живописи этот термин означает те точки на картине, на которые смотрящий обращает внимание в первую очередь. Это может быть светлое лицо на темном фоне или крупный объект в окружении ряда более мелких. Так, в рассказе «Призраки» (1904) один из пациентов сумасшедшего дома создает у себя в комнате галерею из 4 картин: 3 небольших полотна и внушительный портрет умершего сына, который и становится фокальной точкой. Эта деталь является ключом к пониманию причин помешательства героя. Во-вторых, для Андреева, характерно использование различного рода оптических иллюзий. Это, например, появление цельного объекта из множества объектов, не имеющих к нему непосредственного отношения. В живописи одним из пионеров этого приема был итальянский живописец Арчимбольдо Джузеппе (ок. 1527–1593), прославившийся «скомпаннованными головами»<sup>41</sup>, составленными из различных предметов (растений, животных и т. д.). Самыми известными работами художника стали «Флора» (1591) и «Вертумн» (1590). В «Красном смехе» (1904) подобными объектами могут стать груды мертвых тел и орудий, кроме того, один объект может резко стать другим. Так, простреленное лицо юноши превращается в откупоренную бутылку.

Кроме того, визуальность во многом связана с интермедийными аспектами и попыткой передачи текстов Андреева с помощью языка кино. Отметим, что сам Андреев приветствовал появление кинематографа, потому что сам интуитивно осознавал кинематографичность своей прозы. Писатель использует прием монтажа, который осмысливается уже в 20 годы XX века (работы В. Шкловского, Л. Кулешова, С. Эйзенштейна). Андреев

---

<sup>41</sup> Мосин И. Г. Мировое искусство. Оптические иллюзии в живописи и графике. СПб: ООО «СЗКЭО «Кристалл», 2007. С. 4.

Л. И. Шишкина<sup>42</sup> отмечает, что в текстах писателя можно найти следующие кинематографические черты: растягивание и сужение времени, резкую смену кадров, наложение одного кадра на другой, смену крупного плана общим и т. д.

Как следствие, произведения Леонида Андреева, отличающиеся необычностью материала, «изобразительным гипнозом»<sup>43</sup>, монтажностью и кадрированностью, не раз становились объектом внимания кинематографистов и мультипликаторов. Проблема представления зрителю художественного текста с помощью языка кино остается одной из самых сложных и интересных в гуманитарных исследованиях последних лет, также нерешенным остается вопрос о выявлении новых смыслов литературного оригинала с помощью киноадаптации. Об особенностях интерпретации при интермедиальном переводе смысла и ключевых образов текстов Андреева писали исследовательницы А. М. Высочанская<sup>44</sup>, И. В. Монисова<sup>45</sup>, чьи работы во многом перекликаются с темой данного исследования.

Еще одним аспектом художественной «зрительности» является определенный характер наблюдения или видения. Фигура наблюдателя в прозе Леонида Андреева становится одной из ключевых, благодаря этому закладывается восприятие (в том числе и зрительное) как отдельных образов, так и всей картины целиком. Также особую роль в контексте творчества автора приобретает характер внутреннего видения и прозрения, после которого взгляд на вещи и явления может меняться.

Несмотря на то, что о наблюдателе в контексте «зрительности» писали многие исследователи (например, мы учитываем фундаментальные работы

---

<sup>42</sup> Шишкина Л. И. Леонид Андреев и кино: в поиске новой эстетики // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/leonid-andreev-i-kino-v-poiske-novoy-estetiki> Дата обращения: 23.03.2018.

<sup>43</sup> Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. СПб.: Петрополис, 2010. С. 305.

<sup>44</sup> Высочанская А. М. Рассказы Леонида Андреева на языке анимации как уникальный интермедиальный опыт / Вестник Бурятского государственного университета, 2016. Вып. 5. С. 156–164.

<sup>45</sup> Высочанская А. М., Монисова И. В. «Губернатор» Леонида Андреева на экране: к проблеме киноинтерпретации литературного текста / Вестник Бурятского государственного университета, 2016. Вып. 2. С. 144–160.

М. Б. Ямпольского<sup>46</sup>), при изучении творчества Леонида Андреева этот аспект целенаправленно не рассматривался. Представленные положения обуславливают **новизну исследования.**

**Актуальность работы** определяется, во-первых, тем, что Леонид Андреев был недооценен современниками, а сегодня, как пишет Л. Н. Икитян, интенсивность изучения творчества автора говорит о значимости фигуры Андреева, однако еще сохраняется «”лоскутность” множества научных версий и интерпретационно-исследовательских построений»<sup>47</sup>. Современники не смогли в полной мере оценить новаторство писателя, поскольку для этого требуется временная дистанция. Сегодняшние читатели и ученые находятся в более выигрышном положении, чем современники Андреева. Но инструментарий изучения его наследия, разработанный ранее, не в полной мере соответствует специфике текстов писателя.

Во-вторых, визуальный аспект стал объектом внимания литературоведов только в последние десятилетия. Данная сфера открывает большие возможности для научных гипотез и предположений. Выводы данной работы также могут быть применены при разработке специальных историко-литературных курсов, поскольку могут представить новый аспект понимания текстов Леонида Андреева.

**Объектом** нашего исследования являются повести и рассказы, написанные Леонидом Андреевым в период с 1904 по 1907 гг. («Вор», «Красный смех», «Призраки», «Губернатор», «Христиане», «Елеазар», «Иуда Искариот» и др.)<sup>48</sup>, кинопостановка Якова Протазанова «Белый орел» (1928), кинолента Дмитрия Золотухина «Христиане» (1987), фильм Михаила Каца «Пустыня» (1991), кинопостановка Владимира Макеранца «Губернаторъ», фильм Андрея Богатырева «Иуда» (2013).

---

<sup>46</sup> См.: Ямпольский М.Б. Наблюдатель: очерки истории видения. Москва : Ad Marginem. 2000.

<sup>47</sup> Икитян Л. Н. Леонид Андреев: история постижения и перспектива осмысления (с примечаниями и комментариями) / Вопросы русской литературы. Симферополь, 2013. С. 94.

<sup>48</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1990.

**Предметом** данного исследования является анализ визуальных образов и особенностей их функционирования в указанных повестях и рассказах Леонида Андреева 1904–1907 гг.

**Цель работы** – рассмотреть особенности визуальных образов в повестях и рассказах Леонида Андреева и проанализировать их интерпретации в кинопостановках.

Поставленная цель определяет следующие частные **задачи**:

- 1) Выявить визуальные образы, связанные с вербальной передачей зрительного искусства, и проанализировать живописные приемы, которые использует автор.
- 2) Дать характеристику особому характеру андреевского видения.
- 3) Сравнить визуальные образы в произведениях Андреева и экранизациях текстов его прозы разных лет.

Основным **методом** работы будет интермедиаальный анализ, который применяется в рамках современных визуальных исследований (visual studies), вспомогательным методом будет интертекстуальный с элементами семиотического и герменевтического, а также в работе будут применяться основы рецептивной эстетики.

**Структура работы.** Данное исследование состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

Во **Введении** указываются объект и предмет исследования, определяется его актуальность, полагаются цели и задачи работы, обуславливается её научная новизна, излагается структура работы.

**Первая глава** посвящена анализу экфрасического в творчестве Леонида Андреева указанного периода, а также исследованию живописных приемов, которые использует автор в своих текстах. Кроме того, рассматриваются визуальные претексты, которые стали основой для создания вербальной картины. Анализируется особый характер видения героев писателя и наблюдателя, описываются различные типы «зрительности», связанные с

восприятием мира с точки зрения нормы и с точки зрения сумасшествия. Уделяется внимание характеристике мистического, сверхъестественного плана видения: галлюцинациям, оптическим иллюзиям, предвидению скорой смерти.

**Во второй главе** рассматриваются особенности пяти киноинтерпретаций андреевских текстов, способы трансформации литературного оригинала. Акцент делается на то, какие визуальные образы передаются когерентно, а какие – более экспериментально в связи с режиссерской установкой или влиянием духа времени.

**В Заключении** приводятся основные результаты анализа, характеризующие поэтику визуальности в творчестве Л. Андреева 1904–1907 гг., логику её становления и развития с учетом возможных влияний.

# ГЛАВА 1. ЖИВОПИСНЫЕ ИСТОКИ ВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В ПРОЗЕ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА 1904–1907 ГГ.

## 1.1 Живописные приемы и претексты в поэтике рассказа «Вор»

При анализе визуальности рассказа «Вор» (1904) мы обратимся к классической концепции понимания визуальности. То есть сфокусируем внимание на экфрасисе (вербальном описании визуального произведения искусства)<sup>49</sup>, а также на живописных претекстах, связанных с произведением Андреева. В статье «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» Л. Геллер, ссылаясь на работы Ганса Лундта пишет о трех формах взаимодействия между литературой и пластическими искусствами. Это *комбинация* как сочетание словесного и визуального, *интеграция*, когда произведение словесного искусства принимает визуальную форму, и *трансформация*. При последней «предмет изобразительного искусства передается словом»<sup>50</sup>. Рассмотрим эти внутритекстовые формы экфрасиса, учитывая, что существует собственно экфрасис и его дериваты – экфрастичность, экфрастическая интенция, экфрастический принцип как знак визуализации<sup>51</sup>.

В рассказе «Вор» можно выделить как живописные приемы создания портретной характеристики, так и связь с полотнами мировой живописи, в частности, с картинами испанского живописца Франсиско Гойя, то есть экфрастический принцип или экфрастические элементы.

Во-первых, при создании образа персонажа Андреев использует фокальные точки. То есть создает фон, на котором ярко выделяются определенные детали. Так, при описании облика главного героя вора Федора Юрасова неоднократно появляются желтые ботинки и фальшивый драгоценный перстень. При этом герой стремится быть незаметным после очередной кражи и предпринимает отчаянные попытки слиться с толпой. И это при том, что для начала XX века характерно преобладание темных цветов в костюме. «По мере

<sup>49</sup> См.: Экфрасис в русской литературе: труды Лозанского симпозиума /Под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002.

<sup>50</sup> Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозанского симпозиума. М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 6.

<sup>51</sup> См.: Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение-Память-Инобытие)// Там же. С. 53–55.

движения от Ренессанса к современности происходит своего рода удаления чистых и ярких цветов из быта. <...> Характерно также постепенное вытеснение цвета их мужского туалета, заставившее многих говорить о XIX веке как о столетии повсеместных похорон», – отмечает Ямпольский со ссылкой на Джона Харви<sup>52</sup>. Несмотря на то, что речь идет о XIX веке, эта же тенденция сохранилась и в начале XX столетия.

В ранних рассказах Андреева цветное обозначение обезличенного и обездоленного «маленького человека» или человека «дна» связано преимущественно с синим или черным цветами. В «Петьке на даче» появляется «ярко-синий сторож»<sup>53</sup>, а в «Ангелочке» у отца Сашки «чернели глубокие глазные впадины»<sup>54</sup>. В рассказе «Вор» желтые ботинки Юрасова подчеркивают тот факт, что герой не хочет мириться со своим положением крестьянина, он претендует на статус «молодого немца, бухгалтера из какого-нибудь солидного торгового дома»<sup>55</sup>. Но контрастные яркие ботинки только делают героя чужаком, окружающие стараются дистанцироваться от него.

Визуальное воплощение связано с масочностью персонажа, намеренной утрированностью его больших усов: «Усы у него были красивые, огромные, светлые, как два золотые серпа, выступавшие по краям лица»<sup>56</sup>. За ними герой хочет спрятать свое лицо и на символическом уровне скрыть крестьянское происхождение, выдать себя за немца Генриха Вальтера.

Во-вторых, визуальность этого рассказа отсылает нас к полотнам Франсиско Гойи. В 1904 году Андреев знакомится с циклом Гойи «Бедствия войны», которые хочет сделать иллюстрациями к «Красному смеху»:

«... во время путешествия за границей я присмотрелся к работам Гойи и полюбил этого изумительного художника. Это было в то время, когда я писал «Красный смех». У Гойи, ведь, тоже есть картина «Ужасы войны»<sup>57</sup>. Одну из картин в репродукции я хотел даже воспроизвести на обложке книги, где был напечатан рассказ, но что вы поделаете с

<sup>52</sup> Ямпольский М.Б. Наблюдатель: очерки истории видения. Москва : Ad Marginem. 2000. С. 55.

<sup>53</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1990. С. 142.

<sup>54</sup> Там же. С. 158.

<sup>55</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1990. С. 8.

<sup>56</sup> Там же. С. 7.

<sup>57</sup> Так писатель перевел более употребительное «Бедствия войны».

нашими издателями?...»<sup>58</sup>.

Этой задумке не суждено было осуществиться. Однако один из офортов назван «Прихорашиваются» с подписью «Иметь длинные когти настолько предосудительно, что запрещается даже нечистой силе». Здесь имеет место игра слов: «иметь длинные когти» фигурально означает «быть вороватым», что напрямую связано с названием произведением Андреева. Примечательно, что копией именно этого офорта Андреев украсит стену в своем доме.

У Чуньмэй отмечает, что в некоторых эпизодах рассказа отчетливо проступает «увлеченность испанцем Гойей»<sup>59</sup>. Так, одну из ключевых ролей в тексте играет сцена танца. Герой радуется, когда видит людей, вовлеченных в это действо. Танец по своей семантике здесь близок спасению, он помогает герою избавиться от оков двойной жизни: «Он очень любит танцы и, когда танцует, становится очень добр, ласков и нежен, и уже не бывает ни немцем Генрихом Вальтером, ни Федором Юрасовым, которого постоянно судят за кражи, а кем-то третьим, о ком он ничего не знает»<sup>60</sup>. Далее герой видит торжество жизни, толпу завораживает и уносит танец:

«Возле самой станции танцевали. Дачники устроили бал: пригласили музыку, навешали вокруг площадки красных и синих фонариков, загнав ночную тьму на самую верхушку деревьев. Гимназисты, барышни в светлых платьях, студенты, какой-то молоденький офицер со шпорами, такой молоденький, как будто он нарочно нарядился военным, – плавно кружились по широкой площадке, поднимая песок ногами и развевающимися платьями. При обманчивом сумеречном свете фонариков все люди казались красивыми, а сами танцующие – какими-то необыкновенными существами, трогательными в своей воздушности и чистоте»<sup>61</sup>.

То, как Андреев описывает танец, роднит его с испанским живописцем. Подобные сюжеты можно встретить у Гойи. И. М. Левина отмечает, что живописец предпочитает изображать сцены празднеств из реальной жизни:

«В картинах Ф. Гойи встречаются сюжеты, близкие к традиционному мотивам

---

<sup>58</sup> Цит. по: *Брусянин В. В.* Леонид Андреев, жизнь и творчество. М.-Берлин. Директ-медиа. С. 80.

<sup>59</sup> *Чуньмэй У.* Портрет в рассказах и повестях Леонида Андреева / Монография. М.-Ярославль: изд. «Литера». 2006. С. 84.

<sup>60</sup> *Андреев Л. Н.* Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 15.

<sup>61</sup> Там же. С. 15–16.



галантных празднеств («Игра в жмурки», «Качели» и другие). Но во-первых, они не занимают главного места в серии, во-вторых, трактовка этих сюжетов решительно отличает их от изысканно-манерного и условно-пасторального жанра позднего рококо. В большинстве этих композиций воплощены сцены реальной жизни, персонажи этих композиций отличаются непосредственной жизненной характерностью <...>

Художник остро чувствует и передает упруго легкий и прихотливый ритм кружащихся в хороводе молодых дам и кавалеров <...>»<sup>62</sup>.

У Андреева тема торжества жизни несколько трансформируется за счет контраста с тьмой, которая может поглотить человека:

«Кругом ночь, а они танцуют; если только на десять шагов отойти в сторону от круга, необъятный всевластный мрак поглотит человека, – а они танцуют, и музыка играет для них так обаятельно, так задумчиво и нежно»<sup>63</sup>.

У русского писателя, как и у испанского живописца, танец выступает спасительным островком, чем-то настоящим в мире масок и фальши.

В этом рассказе проявляется еще одна знаковая черта поэтики писателя – Андреев почти никогда не дает полных портретных описаний, характерных для литературы XIX века. Л. И. Шишкина отмечает, что внимание писателя «сосредоточено не на индивидуальном, а на общеродовом, “вечном” начале, изображении “просто человека”, “вообще человека”, “человека как такового”»<sup>64</sup>. Писатель ценит в человеке тайну, поэтому склонен прятать, «записывать» лицо героя.

«Андреев, подобно Достоевскому, утверждал, что “человек есть тайна”. Но в отличие от последнего склонялся к мысли, что разгадка ее невозможна. Потому как настойчиво звучит в его произведениях мотив загадки, тайны, окружающей героев. Если Достоевский упорно читает “книгу лица”, то для Андреева она закрыта. Он считает, что лицо не обнаруживает, а скорее скрывает истинную суть человека, исполняя роль своего рода маски», – отмечает Шишкина.<sup>65</sup>

В финальной сцене Юрасов прыгает с поезда, разбивает лицо, оставаясь «со смытыми усами и беззубым ртом»<sup>66</sup>. Этим жестом герой снимает с себя

<sup>62</sup> Левина И. М. Гойя. М., 1958. С. 136.

<sup>63</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 16.

<sup>64</sup> Шишкина Л. И. Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX века. СПб.: Изд-во СЗАГС, 2009. С. 149.

<sup>65</sup> Там же. С. 150–151.

<sup>66</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 21.

маску, и повествование заканчивается.

В живописи Андреев больше проявлял интерес к жанру портрета, пейзажей он почти не писал. Эта черта интересным образом проявилась в его литературном творчестве. В частности, в этом рассказе образ природы всегда связан с лицом. С одной стороны, эта персонификация отсылает нас к тому, что потом ляжет в основу теории панпсихизма. С другой стороны, «портретное видение», или наложение портрета на пейзаж – особая примета андреевского восприятия, которое продиктовано серьезным увлечением живописью. Подтвердим это на примерах из текста:

«Зеленела трава, зеленели посадки в оголенных еще огородах, все было так углублено в себя, так занято собою, так глубоко погружено в молчаливую творческую думу, что, если бы у травы и у деревьев было *лицо*, все *лица* были бы обращены к земле, все *лица* были бы задумчивы и чужды, все *уста* были бы скованы огромным бездонным молчанием».<sup>67</sup>

Портретные характеристики в рассказе приобретает и городской пейзаж: «В городе, где Юрасов родился и вырос, у домов и улиц есть *глаза*, и они *смотрят* ими на людей»<sup>68</sup>. А вот еще один пример того, как портрет или изображение лица вплетается в пейзажную зарисовку: «А поля все темнели, и только небо над ушедшим солнцем стало еще светлее и глубже, как прекрасное *лицо*, обращенное к тому, кого любят и кто тихо, тихо уходит»<sup>69</sup>. У Андреева лики природы тесно соединяются с лицом человеческим: «С высоты спокойно глядит на него строгое звездное небо, и со всех сторон обнимает его строгая, девственная тьма полей, и одинокие огоньки в ней – как *слезы* чистой жалости на прекрасном задумчивом *лице*»<sup>70</sup>.

Стоит отметить, что в студенческие годы Андреев зарабатывал тем, что писал портреты на заказ. «За это время я делал одну или две неудачные попытки писать, но с большим удовольствием и успехом отдавался живописи, которую любил с детства, а именно, рисовал на заказ портреты по 3 и по 5 р. штука.

---

<sup>67</sup> Там же. С. 9–10.

<sup>68</sup> Там же. С. 10.

<sup>69</sup> Там же. С. 12.

<sup>70</sup> Там же. С. 15.

Усовершенствовавшись, я стал получать за портрет по 10 и даже 12 р.»<sup>71</sup>, – вспоминает писатель. И, несомненно, этот момент его автобиографии нашел отражение в писательском творчестве.

Кроме того, прием наложения одной картины на другую, в частности портрета на пейзаж, называется *оверлоппингом*. Шишкина отмечает, что Андреев часто использует этот прием в «Красном смехе».

«Андреев использует прием, который в кинематографическом лексиконе получит название “оверлоппинг” – перекрывание, наложение образов, интенсифицирующий глубину пространства частичным наложением друг на друга объектов первого и дальнего планов, используемый для показа снов, мыслей героя, их прошлого или будущего»<sup>72</sup>, – отмечает исследовательница.

Однако этот прием присутствует и в рассказе «Вор». Это подчеркивает, что текст обладает кинематографическим потенциалом. Также этот факт демонстрирует особый синкретичный характер видения автора. Об этом говорит и характер финальных визуальных образов – «мрак»/свет фонаря, или лампы в сознании героя. «Мрак» – это «чувство падения», «животный ужас» как продолжение агонии и страха выхода из карнавала жизни и стихии танца. «Вкрадчивый свет» и «три какие-то фонаря» – это упущенная возможность выхода из лабиринта. Это прием «оверлоппинга» как наложения визуальных образов, так как от живописных приемов Андреев идет к открытию визуальных принципов в вербальном тексте. Монтажность этого рассказа усиливается за счет сменяющихся кадров, которые герой видит, находясь в поезде. Картины природы, которые предстают перед глазами Юрасова, перемежаются с его воспоминаниями из детства и мыслями о будущем свидании.

Кроме того, то, как Андреев «выставляет» свет в рассказе, говорит и о его увлечении фотографией. Писатель был одним из пионеров в жанре цветной фотографии, и знал, как свет выделяет наиболее значимые элементы изображения. Свет в этом произведении маркирует что-то важное и настоящее,

---

<sup>71</sup> Цит. по: Чуньмэй У. Портрет в рассказах и повестях Леонида Андреева. С. 7.

<sup>72</sup> Шишкина Л. И. Леонид Андреев и кино: в поиске новой эстетики // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/leonid-andreev-i-kino-v-poiske-novoy-estetiki> Дата обращения: 23.03.2018.

то, что дает возможность выбраться из лабиринта бессмысленного существования. Юрасов почти всегда остается за пределами света, например, так происходит в сцене танца, когда ему буквально не дают приблизиться к героине, которая «светится во мраке и бесшумно тает в нем»<sup>73</sup>. А в тот момент, когда герой после прыжка с поезда оказывается под светом фонарей, он не понимает их символического значения. «... прямо над ним висели три какие-то фонаря, три неяркие лампы за выпуклыми стеклами. Значения их он не понял»<sup>74</sup>. Невозможность героя видеть также подчеркивается в сцене с зеркалом, когда Юрасов смотрит на свои слишком яркие ботинки и фальшивый перстень и не понимает, почему люди не замечают в нем немца Генриха Вальтера.

Таким образом, в рассказе «Вор» литература взаимодействует с пластическим и живописным искусством. Можно отметить, что как такового жанра экфрасиса в произведении не представлено, однако наполненность вербального текста живописными и кинематографическими приемами создает определенную картину восприятия, «предметный слой» и говорит о комбинации словесного и визуального по Геллеру. Также рассказ имеет экфрастическую направленность за счет наложения портрета и пейзажа. Рассмотренные нами живописные, фотографические и кинематографические приемы говорят об особом характере видения Леонида Андреева как писателя-художника и потенциального кинематографиста.

---

<sup>73</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 17.

<sup>74</sup> Там же. С. 21.

## 1.2 Экспрессионистические образы рассказа «Красный смех»

Визуальность рассказа «Красный смех» (1904) подчеркнута колоративом в названии. «Красный» – задействует цветовое восприятие, «смех» – звуковое. Колористика рассказа представлена с доминированием красного цвета как цвета крови, войны и ужаса. Однако о символике цвета исследователи писали много и достаточно системно (Например, показательна работа Л. Н. Кен<sup>75</sup>). Также исследователями говорилось о цветовом разграничении мира (голубой и зеленый цвета) и войны (черный и красный).

Нам интересно то, какие изображения могли повлиять на рассказ или стать источниками – претекстами, а также то, какие живописные приемы были переведены из живописи в литературу. При рассмотрении экспрессионистических образов рассказа «Красный смех» мы акцентируем внимание на следующих аспектах:

- 1) живописных иллюзионистских приемах, которые используются в тексте произведения;
- 2) особом типе перспективы, характерной для картин-катастроф;
- 3) связи с работами художников (цикл Ф. Гойя «Бедствия войны», полотна Э. Мунка, А. Бёклина, Ф. Штука и др.).

Г. Н. Боева<sup>76</sup> отмечает, что Леонид Андреев, который проявлял себя как художник и фотограф, использовал ряд конструктивных живописных приемов. Например, писатель использует живописный прием трюмплёй (*trompe-l'œil*, «обман зрения»), цель которого создать оптическую иллюзию трехмерности. Кроме того, для творческой манеры Андреева, «величайшего иллюзиониста своего времени»<sup>77</sup>, характерно использование различного рода оптических иллюзий. Это, например, появление цельного объекта из множества объектов, не

---

<sup>75</sup> Кен Л. Н. Красный цвет в творчестве Леонида Андреева / Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. Т. 215. СПб. 2017. С. 17–24.

<sup>76</sup> Боева Г.Н. «Изобразительный гипноз» Леонида Андреева: о вербальном и визуальном в творчестве писателя // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/izobrazitelnyy-gipnoz-leonida-andreeva-o-verbalnom-i-vizualnom-v-tvorchestve-pisatelya>. Дата обращения: 23.03.2018.

<sup>77</sup> Чуньмэй У. Портрет в рассказах и повестях Леонида Андреева Монография. М.- Ярославль: издательство «Литера». 2006. С. 88.

имеющих к нему непосредственного отношения. В живописи одним из пионеров этого приема был итальянский живописец Арчимбольдо Джузеппе (ок. 1527–1593), прославившийся «скомпаннованными головами»<sup>78</sup>, составленными из различных предметов (растений, животных и т. д.). Самыми известными работами художника стали «Флора» (1591) и «Вертумн» (1590). В «Красном смехе» (1904) подобными объектами могут стать груды мертвых тел и орудий, кроме того, один объект может резко стать другим. Так, простреленное лицо юноши в рассказе превращается в откупоренную бутылку: *«...перед моими глазами на месте бледного лица было что-то короткое, тупое, красное, и оттуда лила кровь, словно из откупоренной бутылки, как их рисуют на плохих вывесках»*<sup>79</sup>.

Мрачная атмосфера безысходности «Красного смеха» на смысловом и визуальном уровне связывается исследователями с «Откровениями Иоанна Богослова». На это, по мнению У Чуньмэй, указывает многократное повторение эпитета «чужой», что создает образ покинутого пространства и конца времен, причем в космическом масштабе:

«И все было чужое. Дерево было чужое, и закат чужой, и вода чужая, с особым запахом и вкусом, как будто вместе с умершими мы оставили землю и перешли в какой-то другой мир — мир таинственных явлений и зловещих пасмурных теней. Закат был желтый, холодный; над ним тяжело висели черные, ничем не освещенные, неподвижные тучи, и земля под ним была черна, и наши лица в этом зловещем свете были желты, как лица мертвецов. Мы все смотрели на самовар, а он потух, отразил на боках своих желтизну и угрозу заката и тоже стал чужой, мертвый и непонятный»<sup>80</sup>.

Этот эпитет, «формирующий живописное пространство произведения», напоминает «о некоем диалоге с изображениями Апокалипсиса»<sup>81</sup> и фресками Судного дня. Например, возникает параллель с триптихом нидерландского художника Иеронима Босха «Страшный суд» (1504), которая состоит из трех

---

<sup>78</sup> Мосин И. Г. Мировое искусство. Оптические иллюзии в живописи и графике / СПб: ООО «СЗКЭО “Кристалл”», 2007. С. 4.

<sup>79</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 27.

<sup>80</sup> Там же. С. 30–31.

<sup>81</sup> Чуньмэй У. Портрет в рассказах и повестях Леонида Андреева Монография. М.- Ярославль: издательство «Литера». 2006. С. 89.

картин («Рай», «Страшный суд», «Ад»). В центральной части триптиха «Страшный суд» представлена широкая темная панорама с массой копошащихся человеческих фигур, большое внимание художник уделил изображению пыток. Стоит отметить, что «Ад» и «Страшный суд» очень близки по колориту, то есть Босх уравнивает земную жизнь и адские муки. Подобное встречаем и у Андреева в «Красном смехе»:

«Я был один среди мертвых и умирающих. Сколько их еще осталось? Возле меня все было неподвижно и мертво, а дальше поле копошилось, как живое, — или мне это казалось оттого, что я один. Но стон не утихал. Он стлался по земле — тонкий, безнадежный, похожий на детский плач или на визг тысячи заброшенных и замерзающих щенят. Как острая, бесконечная ледяная игла входил он в мозг и медленно двигался назад и вперед, назад и вперед...»<sup>82</sup>.

Отметим также, что звуковые образы, представленные здесь, соотносятся с адскими муками. Согласно Библии, грешники будут наказаны низвержением во тьму внешнюю, «где будет плач и скрежет зубов»<sup>83</sup>.

Также можно провести параллели с серией гравюр, посвященных Апокалипсису, немецкого художника Альбрехта Дюрера. Андреев также признавался, что при написании пьесы «Жизнь человека» (1906) вдохновлялся живописными полотнами этого художника.

Связь «Красного смеха» с картинами, изображающими последние дни существования, можно проследить не только на смысловом, но и на формальном уровне. Андреев рисует картину-катастрофу: «...все кругом было красно от крови. Само небо казалось красным, и можно было подумать, что во вселенной произошла какая-то катастрофа, какая-то странная перемена и исчезновение цветов: исчезли голубой и зеленый и другие привычные и тихие цвета, а солнце загорелось красным бенгальским огнем»<sup>84</sup>.

М. Ямпольский отмечает, что художники при изображении подобных сюжетов часто отказывались от линейной перспективы, прибегая к сферической или создавая панорамы. Это помогало создать иллюзию вовлеченности всего

---

<sup>82</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 39.

<sup>83</sup> Толкования Священного Писания. URL: <http://bible.optina.ru/new:mf:08:12> Дата обращения: 22.04.2018.

<sup>84</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 29.

мира в момент катастрофы.

«Панорама или диорама принципиально не сцентрированы, они не организованы вокруг центрального луча линейной перспективы. Природа в них предстает огромным скопищем разнородных элементов, в которых глаз обречен блуждать...», – отмечает Ямпольский<sup>85</sup>.

Андреев в «Красном смехе» отказывается от линейности и так называемой точки схода, события представлены хаотически, текст состоит из отрывков. На уровне синтаксиса при описании характерно использование сочинительных рядов, в которых перечисляются различные (часто разнородные) элементы. Подобное хаотическое нагромождение, как отмечает Ямпольский, характерно для панорамы. «Хаос символов – превосходное определение для всей структуры панорамного зрелища»<sup>86</sup>.

Панорамичность изображения в тексте подчеркивается лексически за счет повторов, связанной с семой «круг». «...движется *вокруг* меня толпа»<sup>87</sup>, «собралась *вокруг* меня кучка серых людей»<sup>88</sup>, «солдаты с криком бешено *кружились*»<sup>89</sup>, «все *кругом* было красно от крови»<sup>90</sup>, «где мы пройдем, там все будет красно, так все будет *кружиться* и плясать»<sup>91</sup> и т. д.

Ямпольский отмечает, что панорама метафорически связана с идеей земного круга, всеобщего охвата: «...в круге предстал весь обзор горизонта. Такие панорамические круги метафорически выражали идею “круга земного” – orbis terrarum...»<sup>92</sup>. Подобная масштабность характерна и для Андреева: «Это был красный смех. Он в небе, он в солнце, и скоро он разольется по всей земле, этот красный смех!»<sup>93</sup>

В тексте Андреева эсхатологический ужас сменяется реальным ужасом. Исчезает элемент возвышенного, теряется героический пафос и всяческая

---

<sup>85</sup> Ямпольский М. Б. Наблюдатель: очерки истории видения. С. 98.

<sup>86</sup> Там же. С. 100.

<sup>87</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 22.

<sup>88</sup> Там же. С. 24.

<sup>89</sup> Там же. С. 28.

<sup>90</sup> Там же. С. 29.

<sup>91</sup> Там же. С. 43.

<sup>92</sup> Ямпольский М. Б. Наблюдатель: очерки истории видения. С. 117.

<sup>93</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 28.



романтизация. У наблюдателя не остается дистанции, приближение, которого достигает автора, погружает в «безумие и ужас». Такой эффект достигается за счет панорамности изображаемых событий. Вот как этот прием описывает Ямпольский:

«Но в этом широком панорамном пространстве катастрофа исчезает, теряет возвышенный уровень всеокрушающего хаоса. Приблизиться слишком близко <...> значит оказаться целиком во власти хаоса и, следовательно, утратить стороннюю позицию наблюдателя.<...>

Что означает утеря позиции наблюдателя? Мир, который на расстоянии предстает как некий объект, противопоставленный нам как субъекту, приближается так близко, что становится зеркалом нашего внутреннего неорганизованного хаоса»<sup>94</sup>.

Кроме связи с картинами, изображающими последние дни, в рассказе есть параллели с работами испанского живописца Франсиско Гойя, о чем пишет сам Андреев:

«... во время путешествия за границей я присмотрелся к работам Гойи и полюбил этого изумительного художника. Это было в то время, когда я писал «Красный смех». У Гойя, ведь, тоже есть картина «Ужасы войны»<sup>95</sup>. Одну из картин в репродукции я хотел даже воспроизвести на обложке книги, где был напечатан рассказ, но что вы подделаете с нашими издателями?...»<sup>96</sup>.

Андреев отмечает, что рассказ и картины в совокупности создают «нечто единственное»<sup>97</sup>. Параллели действительно очевидны. Цикл из 82 гравюр «Бедствия войны», созданный в период с 1810 по 1820 гг., имеет пацифистскую направленность, обличает кощунство убийства одного человека другим. Гойя сознательно отказывается от романтизации войны и показывает все ее неприглядные ужасы: изувеченные тела, конечности, оказавшиеся на деревьях, издевательства над пленными, сиротство, изнасилования, голод. В цикле испанского художника со всей очевидностью проступает животная, низменная человеческая природа. Богооставленность, хаос и злоба, изображенные у Гойи, перекликаются с «безумием и ужасом» «Красного смеха» Андреева, с

---

<sup>94</sup> Ямпольский М. Б. Наблюдатель: очерки истории видения. С. 121.

<sup>95</sup> Так писатель перевел более употребительное «Бедствия войны».

<sup>96</sup> Цит. по: Бруснянин В. В. Леонид Андреев, жизнь и творчество. С. 80.

<sup>97</sup> Цит. по: Иезуитова Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892–1906). Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1976. С. 183.

перевернутостью и спутанностью сознания.

О родстве с испанским живописцем писали современники Андреева (критики Неведомский, Измайлов, Чуковский, Семенов), в дальнейшем эта тема стала предметом научного интереса, благодаря чему появилась работа Ю. В. Бабичевой «Леонид Андреев и Гойя», где рассматриваются возможные пути сближения испанского живописца и русского писателя. У Чуньмэй отмечает, что некоторые натуралистические портреты «Красного смеха», выражающие мгновение смерти, с укрупнением характерных деталей и гиперболой, можно соотнести с «гримасами», представленными в «Бедствиях войны». Но, по мнению исследовательницы, «словесный художественный образ-портрет, найденный Л. Андреевым, не сводим к простому переложению полотен из этого цикла»<sup>98</sup>. Однако филолог отмечает, что в тексте есть прямая отсылка к другому циклу Гойи, указание на парафразирование «Фантастического видения» («Крепость на утесе, обстреливаемая из орудий», она же «Асмодей»). Ричард Шикель, исследователь творчества испанского художника, так описывает эту картину: «Одна из наиболее любопытных и наименее понятных “Черных картин”. Две гигантские фигуры пролетают над группой всадников, в то время как солдаты целятся в них из винтовок»<sup>99</sup>. У Андреева две фигуры превращаются в одну огромную тень: «Молча, теряя сознание от ужаса, стояли мы вокруг потухшего самовара, а с неба на нас пристально и молча глядела огромная бесформенная тень, поднявшаяся над миром»<sup>100</sup>.

Иногда мысли двух художников сходились чуть ли не буквально. Так, через несколько дней после завершения «Красного смеха» Андреев писал Максиму Горькому: «Знаешь, что больше всего я сейчас люблю? Разум. Ему честь и хвала, ему все будущее и вся моя работа».<sup>101</sup> Это напрямую отсылает к известному офорту Гойи «Сон разума рождает чудовищ». Названием стала известная испанская пословица. Кроме того, офорт имеет пояснение: «Когда

<sup>98</sup> Чуньмэй У. Портрет в рассказах и повестях Леонида Андреева Монография. М.- Ярославль: издательство «Литера». 2006. С. 87.

<sup>99</sup> Шикель Ричард. Мир Гойи. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 1998. С. 174.

<sup>100</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 32–33.

<sup>101</sup> Цит. по: Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. С. 233.

разум спит, фантазия в сонных грезах порождает чудовищ, но в сочетании с разумом фантазия становится матерью искусства и всех его чудесных творений».

Стоит отметить, что рассказ «Так было» (1905) на визуальном уровне также тесно связан с работами испанского живописца Франсиско Гойя, у которого часто толпа была главным действующим героем. Например, на картинах «Похороны сардинки» (1813), «Коррида» (1827). Исследователи отмечают, что художник изображал толпу «в разных состояниях, от простого фона до активного участника происходящих событий. Этот образ становится носителем эмоций с преобладающим оттенком тревоги, смятения, ужаса, страдания. Толпа-зритель обретает силу стихии»<sup>102</sup>. Особенно это заметно на картине «Коррида», где ко всему действу примешиваются мотивы ритуальности, смерти и хаоса. В рассказе Андреева стихийность толпы подчеркивается неоднократно, стирается индивидуальность, исчезает рациональное начало: *«Опустели снова дома, и снова наполнились улицы и черная безграничная толпа закопошилась в странном, одуряющем танце, сплетении резких и неожиданных движений»*<sup>103</sup>. Весь город оказывается вовлеченным в своеобразный разрушительный ритуал.

На родство двух художников обращали внимание еще современники писателя:

«Ф. Гойя любил изображать людей в скопе, и перед зрителем выступала дикая подчас непристойная толпа людей в свалке с жестами безумия, – толпа воюющая, толпа казнящая, толпа насилующая женщин, а г. Чуковский об Андрееве писал: “Рожденный толпою, он льнет к толпе, и не даром в его последних вещах мечутся бурлят, танцуют, погибают «сборища», скопища, толпы людей, “груды разъяренных тел”: глупая толпа в “Любви к ближнему”, пошлая толпа в “Жизни Человека”, исступленная толпа в “Анатэме”»<sup>104</sup>.

Кроме того, 47 лист цикла «Бедствия войны» в одном из переводов называется «Так было». *«Я это видел, И это тоже, Так было, Убегают сквозь пламя, Хоронить и молчать, Военные разрушения, Нет спасения, Нет никого,*

---

<sup>102</sup> Каптерева-Шамбинаго Т. П. Гойя. С. 44.

<sup>103</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1990. С.158.

<sup>104</sup> Брусянин В. В. Леонид Андреев, жизнь и творчество. М.-Берлин. Директ-медиа. 2015. С. 81.

*кто бы помог им, Варвары!, Неизвестно за что, И становятся свирепыми, Женщины внушают доблесть, Какое мужество! – так скупое и гневное подписывает художник листы»*<sup>105</sup>.

Однако визуальный интертекст «Красного смеха» включает в себя не только полотна Гойи, но картины экспрессионистов. Поскольку Андреев «обращался к экспрессионистской поэтике, широко используя схематизм образов, условные приемы, драматический («кошмарный») гротеск, совмещение абстрактного с натуралистическим, антиэстетическим»<sup>106</sup>.

Отчетливо прослеживается связь Андреева с норвежским живописцем и графиком-экспрессионистом Эдвардом Мунком, о чем писала Л. А. Иезуитова, назвав их «близнецами»<sup>107</sup>. В концептуальной статье «Леонид Андреев и Эдвард Мунк (о зарождении экспрессионизма в европейском искусстве конца XIX – начала XX века)» исследовательница отмечает, что Мунк и Андреев «удивительно совпадали, не утрачивая, впрочем, индивидуальных акцентов и национально-культурных особенностей»<sup>108</sup>. По ее словам, «Мунк и Андреев использовали принципы соседствующих родов искусств и осуществляли обогащение “своего” рода искусства путем кристаллизации, оттачивания своих приемов и методов. Мунк много раз писал, что получал импульсы идей и форм от литературы. Своими учителями он считал Ибсена, Достоевского, Золя и Стриндберга. <...> Андреев, как известно, мог стать профессиональным художником. Не став им, он перенес свой дар изображения в искусство слова»<sup>109</sup>. Исследовательница также отмечает, что оба художника принадлежат одной «переходной эпохе европейского искусства, которая последовала за высоким или «великим» (определение А. Стриндберга) натурализмом»<sup>110</sup>. Переход от натурализма к экспрессионизму можно проследить на примере изображения

---

<sup>105</sup> Каптерева-Шамбинаго Т. П. Гойя. С. 37.

<sup>106</sup> Бондарева Н. А. Творчество Леонида Андреева и немецкий экспрессионизм. URL: <http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-leonida-andreeva-i-nemetskii-ekspressionizm> Дата обращения: 20.04.2018.

<sup>107</sup> Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. СПб.: Петрополис, 2010. С. 285.

<sup>108</sup> Там же. С. 288.

<sup>109</sup> Там же. С. 303–304.

<sup>110</sup> Там же.

глаз.

Так, писатель в «Красном смехе» отступает от реалистического изображения. Это отчетливо видно при портретных характеристиках. Например, при изображении глаз. Если реалисты стремились «выписать глаза», которые несут важную смысловую нагрузку, то экспрессионисты намеренно отходят от этой традиции – глаза могут отсутствовать, вместо них могут быть провалы глазниц, они могут быть схематично обозначены точками или глаза могут быть закрыты. В качестве примера можно привести полотно Мунка «Мадонна».

В «Красном смехе» прослеживается стремление рассказчика закрыть глаза, чтобы дистанцироваться от происходящего вокруг ужаса: *«И не смотрели глаза. Маленький, сузившийся зрачок, маленький, как зернышко мака, тщетно искал тьмы под сенью закрытых век»*; «я долго, быть может, несколько часов, шел с закрытыми глазами»<sup>111</sup>; «он лежал на спине, желтый, остроносый, с выступающими скулами и провалившимися глазами»<sup>112</sup>.

Кроме того, «Красный смех» можно соотнести с другими работами художников эпохи модерна, например, с полотнами Ф. Штука и А. Бёклина. О связи с картиной немецкого живописца и графика Франца фон Штука «Война» (1894) пишет андреевед Боева. Исследовательница отмечает, что первоначальное название «Красного смеха» – «Война», и так же «называлась знаменитая картина Штука, которая тоже персонифицирует образ “безумия и ужаса” и воспринимается как визуальный “двойник” к рассказу русского писателя»<sup>113</sup>. Действительно очевиден пацифистский пафос двух полотен через утрирование хаоса войны и обличения ее ужасающих последствий. В одной из последних сцен «Красного смеха» земля выбрасывает мертвые тела не в силах их больше принимать. На картине Штука земля также устлана мертвыми телами, обнаженная плоть которых создает выразительный контраст с небом и передает ощущения родственные с андреевскими «безумием и ужасом».

---

<sup>111</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 22–23.

<sup>112</sup> Там же. С. 29.

<sup>113</sup> Боева Г.Н. «Изобразительный гипноз» Леонида Андреева: о вербальном и визуальном в творчестве писателя // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/izobrazitelnyy-gipnoz-leonida-andreeva-o-verbalnom-i-vizualnom-v-tvorchestve-pisatelya>. Дата обращения: 23.03.2018.

Примечательно, что Штук также как и Андреев в свое время был скандальным и реакция на его работы была очень похожа на тот отклик, который вызывали произведения русского писателя. Андреев часто шел по пути эксперимента, смешивая классическое и лубочное, похожее мы видим и у Штука.

«... Штук выступал как дерзкий ниспровергатель несовместимых с его временем моральных норм и художественных представлений и одновременно обнаруживал высокое понимание классики, был одним из знаменосцев эстетизма, но время от времени открыто соприкасался с низкосортной массовой, заменявшей людям с неразвитым вкусом искусство. Эти перепады, вызывавшие у современников то восхищение, то решительный протест, в значительной мере характеризуют диапазон исканий Штука, меру их органичности»<sup>114</sup>, – отмечает И. Светлов.

Боева также пишет еще об одном визуальном «двойнике» кисти швейцарского живописца и графика Арнольда Бёклина: «... такой же иллюстрацией к “Красному смеху” могла бы послужить и “Война” другого художника – швейцарца А. Бёклина, которого сам Андреев называл в числе своих любимых художников: “В живописи люблю больше всех Бёклина”»<sup>115</sup>. Примечательным для нас кажется то, что на этой картине город в нижней части полотна геометрически выстроен, он стремится уйти вверх. Такое расположение городского пейзажа создает образ гармоничного и структурированного мира, который разрушают всадники Апокалипсиса. Они закрывают собой небо и геометрически как бы «зачеркивают» гармонию мирного городского пространства. Всадники, несущие хаос войны и разрушение, или «безумие и ужас», занимают больше двух третей полотна, подчеркивается идея полного захвата мирной территории. Кроме того, всадники написаны таким образом, что почти сливаются друг с другом, образуя единое темное с элементами красного пятно. Это перекликается с андреевским «Красным смехом», который постепенно распространяется по всей земле.

---

<sup>114</sup> Светлов И. Франц фон Штук. М.: Белый город. 2005. С. 7–8.

<sup>115</sup> Боева Г.Н. «Изобразительный гипноз» Леонида Андреева: о вербальном и визуальном в творчестве писателя // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/izobrazitelnyy-gipnoz-leonida-andreeva-o-verbalnom-i-vizualnom-v-tvorchestve-pisatelya>. Дата обращения: 23.03.2018.

В «Красном смехе» необычайно ярко проявилось мастерство Андреева как графика. Писатель намеренно отходит от живописного натуроподобия и сужает палитру. Сам Андреев не ценил в себе талант колориста и открыто выражал предпочтение рисунка живописи: «... в живописи любил рисунок и был плохим колористом: черная, белая, синяя краски, а если иные, то грубые, в основных тонах. То же, кажется, осталось в литературе»<sup>116</sup>. Отметим, что в графическом изображении цвет играет вспомогательную роль, основные средства выразительности в графике: штрих, линия и пятно. Дополнительный цвет добавляется к монохромному сочетанию черного и белого, то есть цвету карандаша или угля и цвету бумаги соответственно. Цель использования вспомогательного цвета – привлечение внимания, создание фокальной точки, высвечивание главного в картине. Таким вспомогательным цветом в рассказе «Красный смех», как следует из названия, является красный, который показывает ужас разворачивающихся событий. Этот тезис подчеркивает и С. А. Демидова: «Писатель-художник ограничивает свою палитру двумя-тремя красками, а иногда доходит до монохромности, стремясь добиться предельной выразительности доминирующего тона цветовой композиции»<sup>117</sup>.

Черный, белый и красный создают наиболее агрессивное сочетание цветов. Само произведение по своей динамике напоминает быстрый акварельный рисунок, с яркими акцентами красного цвета, которые, растекаясь по бумаге, создают гамму оттенков, проявляясь в «кровавом свете», «красноватой мгле», «красноватом неярком свете», «кровавых неразрывных туманах», «красном призрачном цвете крови», «оранжевом кружке», «багрово-красном», «смутно-красном» и «розовой мгле». Как справедливо отмечает Иезуитова, в рассказе присутствует «красные цвета всех оттенков от солнечно-красного, ослепительного, до цвета паленого, копченого мяса»<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> Андреев Л. Н. Письмо к В. Л. Львову-Рогачевскому (1908) // Львов-Рогачевский В. Л. Две правды: Книга о Леониде Андрееве. СПб., 1914. С. 210–211.

<sup>117</sup> Демидова С. А. «Синтез искусств» как основание художественно-философского творчества: по материалам экзистенциальной прозы Леонида Андреева // Культурология. Дайджест., М.: РАН. ИНИОН, 2011. № 1 (56). С. 207.

<sup>118</sup> Иезуитова Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892–1906). Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1976. С. 172.

Быстрота и сменяемость планов в рассказе создают динамизм, который характерен для графики, а также для акварельной техники. Русский художник и теоретик изобразительного искусства Василий Кандинский отмечает, что красный цвет имеет большой потенциал изобразительности: «Красный цвет может подвергаться в реальной действительности большим изменениям, отклонениям и различиям. В материальной форме красный цвет очень богат и разнообразен»<sup>119</sup>. Красный, «растекаясь» по тексту Андреева, пытается захватить все пространство, убрать все белые, не тронутые войной места: «У нас будет красная луна и красное солнце, и у зверей будет красная веселая шерсть, и мы сдерем кожу с тех, кто слишком бел, кто слишком бел...»<sup>120</sup>.

Андреев с использование живописных средств создает экспрессионистический накал, который «напоминает крик, контрастно сочетающий черно-бело-красные тона»<sup>121</sup>.

Также стоит отметить, что некоторые образы, созданные в произведении, предвосхищают сюрреализм. Так, шары вместо головы («У них не голова на плечах, а странные и страшные шары»<sup>122</sup>) напоминают картины Сальвадора Дали и Рене Магритта (См. картину Рене Магритта «Сын человеческий»).

Кроме того, Шишкина<sup>123</sup> отмечает особую кинематографичность этого текста. В произведении обнаруживается растягивание и сужение времени, резкая смена кадров, наложение одного кадра на другой, смена крупного плана общим и т. д. Исследовательница подчеркивает, что писатель интуитивно осознавал

---

<sup>119</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 74.

<sup>120</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 44.

<sup>121</sup> Копысова Е.А. Цветовой образ мира Л. Андреева: белый // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2012. №2. С. 64.

<sup>122</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 23.

<sup>123</sup> Шишкина Л. И. Леонид Андреев и кино: в поиске новой эстетики // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры // URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/leonid-andreev-i-kino-v-poiske-novoy-estetiki> Дата обращения: 23.03.2018.



близость своей манеры кинопоэтики, а также стремился к расширению семантики слова. «В своих поисках современного языка искусства Андреев также стремился к активизации и расширению семантики слова, призванного вызвать ответное единое переживание; напряженно работал над техникой письма, обогащая реалистическое повествование приемами экспрессионистской эстетики»<sup>124</sup>, – пишет Шишкина. Подобная кинематографическая визуальность «Красного смеха» может быть интерпретирована тем, что Андреев тонко чувствовал возможности киноискусства и переносил их в свое творчество.

Проанализированные нами живописные и графические приемы, а также особый тип перспективы, характерный для картин катастроф, говорят об особом типе мышления Андреева, как человека, серьезно занимавшегося живописью и переносившего ее конструктивные приемы в литературу. Кроме того, рассмотренные переключки с работами И. Босха, Ф. Гойи, Э. Мунка, А. Бёклина и Ф. Штука расширяют интертекстуальное измерение рассказа, а также перцептивный пласт читательского восприятия и понимания текста, что может быть использовано при составлении педагогических курсов по истории литературы. Сложная визуальная структура рассказа рассмотрена нами на разных уровнях, однако гетерогенность этого текста представляет поле для будущих исследований, поскольку аудиальный пласт рассказа остался за пределами нашего рассмотрения.

---

<sup>124</sup> Шишкина Л. И. Леонид Андреев и кино: в поиске новой эстетики.

### 1.3 Визуальность как основа создания комического эффекта в рассказе

#### «Призраки»

В рассказе «Призраки» (1904) автор в большинстве случаев создает псевдопасторальные портреты и пейзажи, в которых прочитывается скрытая ирония. О юмористическом потенциале своего произведения Андреев говорил в письме Максиму Горькому следующее: «Написал между прочим превеселенький рассказик из быта сумасшедших. Животики надорвешь!»<sup>125</sup>. Комический эффект возникает не только за счет странного поведения сумасшедших, неожиданных эффектов и андреевской иронии, но и за счет пародирования известных живописных жанров, в частности семейного портрета в интерьере. У Чуньмэй отмечает, что в этом рассказе Андреев «организует художественное пространство, опираясь на опыт живописцев-предшественников и современников»<sup>126</sup>. «Пародия на “семейный портрет в интерьере” дана в самом начале рассказа как своеобразная экспозиция, задающая развитие сюжетной линии каждого из персонажей», – отмечает исследовательница<sup>127</sup>. Вот это описание пациентов:

«Больных в лечебнице было немного: одиннадцать мужчин и три дамы. Все они одевались, как прежде дома, в обыкновенное платье, и только очень внимательный взгляд мог заметить неуловимый налет неряшливости и беспорядка, которого, при всех усилиях, не мог устранить доктор Шевырев. И волосы у них были как следует, и только одна дама, желавшая ходить с распущенными волосами, производила несколько странное впечатление, да больной Петров имел огромную дикую бороду и поповскую гриву: он боялся бритвы и ножниц и не позволял стричь себя из опасения, что его зарежут»<sup>128</sup>.

В этом тексте Андреев почти не прибегает к явным комическим средствам, связанным со словом (каламбур, использование неологизмов, окказионализмов, необычных сочетаний и т. д.), он выбирает приемы, которые большей частью умозрительны и балансируют между живописными контрастом и нюансом. Так,

<sup>125</sup> Цит. по: Богданов А. В. Комментарий // Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1990. С. 519.

<sup>126</sup> Чуньмэй У. Портрет в рассказах и повестях Леонида Андреева. С. 90.

<sup>127</sup> Там же. С. 91.

<sup>128</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 77.

один из героев постоянно счастлив, даже когда по утрам отекает, задыхается от кашля и не может повернуть шею (контраст); другой персонаж постоянно ждет нападения и ходит с камнем в кармане, хотя в начале рассказа указывается, что лечебница находится в глуши и за забором (нюанс).

Кроме того, в «Призраках» представлен живописный экфрасис: один из героев рассказа создает у себя в комнате картинную галерею. Он размещает на стенах три маленькие картины и большой фотографический портрет сына:

«На бревенчатых стенах Егор Тимофеевич развесил картинки, которые привез с собою, и большой фотографический портрет сына, умершего еще ребенком от дифтерита, и тогда комната приняла совсем уютный, даже праздничный вид. А картинки были такие: девушка с гусями на лугу, ангел, благословляющий город, и мальчик-итальянец».<sup>129</sup>

Если представить эту картину: 3 маленьких объекта и один большой, то совершенно очевидным становится, что внимание зрителя будет приковано именно к большому портрету. Кроме того, фотография будет выделяться на фоне живописных полотен. Такой прием называется фокальной точкой и используется Андреевым довольно часто. Исследовательница Шишкина называет это «акцентированной деталью», которая становится «способом выявления “сущности”»<sup>130</sup>. Если в «Воре» такой деталью были желтые ботинки, то в рассказе «Призраки» внимание приковывается именно к портрету сына. Эта деталь может стать ключом к пониманию причин сумасшествия Егора Тимофеевича.

Кроме того, интересен сам экфрасис. Картины связаны с темой Италии, поскольку на рисунках представлено «изображение мальчика итальянца, гусей, которые по легенде спасли Рим, ангела, который благословляет город»<sup>131</sup>. За счет этого создается идеальный локус, пространство трансформируется и становится более уютным. Отметим, что здесь тема Италии проявляется впервые, и писатель, скорее, использует культурный паттерн Италии, как идеального места.

---

<sup>129</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 76.

<sup>130</sup> Шишкина Л. И. Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX века. СПб.: СЗАГС, 2009. С. 152.

<sup>131</sup> Бушмина И. В. Итальянский текст в прозе Л. Андреева // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука, № 5, 2013. С. 109.

Позже эта тема развивается и приобретает другие коннотации, после того, как Андреев посетил эту страну в 1906, 1907, 1912 и 1914 гг.

Наталия Мазур в статье «Небо Италии, небо Торквата: итальянская топка в русской поэзии первой половины XIX века (небо, руины, негa)»<sup>132</sup> пишет о ряде «общих мест» и культурных ассоциаций с Италией, которые становились знаковыми подтекстами при создании литературных произведений. Так, исследовательница отмечает, что античные руины часто становятся приютом. Эта традиция идет от европейской живописи XV века.

«...тема руин впервые появляется и в западно-европейской живописи: начиная с середины XV в. во многих картинах рождественского цикла святое семейство находит приют у античных (в живописи Северного Возрождения – романских) руин. <...> Руина выступает знаком не только бренности, но и величия человека, напоминая о том, что гениальные создания на много веков переживают своих создателей и даже останки их способны вызывать высокие мысли у созерцателя», – подчеркивает Мазур.<sup>133</sup>

Психиатрическая лечебница доктора Шевырева, со всех сторон окруженная забором, как Колизей, имеющая «огромное итальянское окно»<sup>134</sup> в совершенно пустой комнате и заброшенную трубу фабрики неподалеку, отсылает читателя к образу руин, которые дают пристанище людям, стремящимся к Абсолюту. Герои «Призраков» тянутся к изобразительному искусству. Они посещают комнату Егора Тимофеевича, где он организовал «картинную галерею»<sup>135</sup>, доктор Шевырев дарит больному открытые письма с рисунками, а сам Померанцев после этого увлеченно рисует:

«Кроме того, доктор Шевырев подарил ему десять открытых писем с рисунками, и Егор Тимофеевич занялся составлением каталога к своей картинной галерее и сам рисовал обложку. На обложке он прежде всего нарисовал себя в могущественном виде,

---

<sup>132</sup> Мазур Н. Небо Италии, небо Торквата: итальянская топка в русской поэзии первой половины XIX века (небо, руины, негa). URL: [http://www.academia.edu/3311428/%D0%98%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F\\_%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D0%BA%D0%B0\\_%D0%B2\\_%D1%80%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9\\_%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D0%B8\\_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BE%D0%B9\\_%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D1%8B\\_19%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0](http://www.academia.edu/3311428/%D0%98%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%B2_%D1%80%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D0%B8_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BE%D0%B9_%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D1%8B_19%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0) Дата обращения: 12.05.2018

<sup>133</sup> Там же.

<sup>134</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 84.

<sup>135</sup> Там же. С. 76.

как собственника галереи, и так увлекся этим, что на всех страницах тетради повторил тот же рисунок. Потом попросил у доктора самый большой лист бумаги и во всю его величину опять нарисовал себя, а сверху вдохновенно, без размышлений, сделал надпись: «многоуважаемый Георгий-победоносец». Картину повесил в столовой, у самого потолка, и те из больных, которые могли любоваться ею, хвалили Померанцева»<sup>136</sup>.

В этом описании совершенно четко видна традиция парадного портрета, которая травестируется за счет гиперболизации (десятикратное повторение рисунка), самого видного места, куда помещается полотно потом, и парадоксальной надписи. Слово «многоуважаемый», относящееся к светскому дискурсу, совмещается с именем христианского святого Георгия Победоносца. Это создает комический эффект, подобный гоголевскому «Иностранцу Василию Федорову» в «Мертвых душах».<sup>137</sup>

Егор Тимофеевич пытается быть сверхчеловеком: старается все успеть, работает в саду, помогает больным, интересуется их проблемами, возлагает на себя обязанности доктора Шевырева, говорит, что летает вместе со святыми по больницам и т. д. Однако все это выглядит иронично. Портрет «многоуважаемого Георгия-победоносца»<sup>138</sup>, размещенный в столовой, подчеркивает смеховой вариант типа «сверхчеловек».

И. И. Московкина при анализе «Призраков» пишет об интертексте произведения и отмечает, что многие комические эффекты связаны именно с этим приемом. Так, Андреев отходит от атмосферы таинственной повести, которая представлена в новелле Эдгара По «Система доктора Смоля и профессора Перро», отказывается от трагического разрешения конфликта, как в рассказе А. П. Чехова «Черный монах», добавляет к образу безумца Егора Тимофеевича черты Дон Кихота. Московкина отмечает, что трагические

---

<sup>136</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 90.

<sup>137</sup> Гоголь Н. В. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 5. М.: Русская книга, 1994.

<sup>138</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. 90.

ноты рассказа нивелируются «светлой грустью и тонким юмором»<sup>139</sup>. Нам хочется добавить, что подобная атмосфера создается не только за счет классического интертекста представленного в рассказе, но и за счет визуальных реминисценций.

Кинематографический пласт рассказа представлен большим количеством монтажных «склеек» и параллельным изображением «Вавилона» и психиатрической лечебницы. За счет быстрой смены кадров теряется ощущение перехода, так на формальном уровне подчеркивается идея зыбкости границы между сумасшествием и нормой.

Таким образом, в этом рассказе создается экспериментальная картина, основанная на принципе экфрастичности, которая раскрывает характер героя. Также за счет образов картин расширяется пространство действия, вводится тема Италии, которая предстает идеальным локусом. Полемичность, с которой Андреев создает пасторальные пейзажи и портреты, говорит о том, что автор отходит от темы возвышенного романтического безумия, за счет этого в рассказе появляется ирония. То есть визуальный интертекст является приемом создания комического эффекта.

---

<sup>139</sup> *Московкина И. И.* Между «PRO» и «CONTRA»: координаты художественного мира Леонида Андреева. Харьков: ХНУ, 2005. С. 129.

#### 1.4 Экфрасис и визуальные претексты рассказа «Губернатор»

В рассказе «Губернатор» (1905) присутствует несколько пластов визуальности, связанные как с «синтезом искусств», так и с особым характером видения.

В. А. Келдыш отмечает, что «повесть явственно зависима от “Смерти Ивана Ильича” Толстого»<sup>140</sup>. Душевный кризис, который переживает Иван Ильич, созвучен тому, что испытывает андреевский губернатор после расстрела рабочей депутации. «Душевные терзания толстовского Ивана Ильича целиком в сфере этических вопросов. Губернатор Петр Ильич мучается преступлением, совершенным против народа»<sup>141</sup>. Однако кроме литературных отсылок в рассказе, на наш взгляд, присутствует и визуальные реминисценции, которые углубляют подтекстовый план произведения.

Экзистенциальный кризис героя связан с историческими событиями, которые при этом представлены таким образом, что явственно прослеживается связь с одной из картин Франсиско Гойя. Ранее уже говорилось об общности мировоззрения и идейно-философских точках соприкосновения Андреева и испанского живописца (работы Бабичевой и Иезуитовой), а также о том, что сам писатель восхищался этим художником и хотел проиллюстрировать его офортами «Красный смех». Рассказ «Губернатор» отсылает к картине Гойя «Третье мая 1808 года в Мадриде» (еще один вариант перевода — «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года»). Назвать это полотно визуальным «двойником» текста нельзя, однако два произведения имеют явные точки пересечения.

Гойя написал «Третье мая 1808 года в Мадриде» в 1814 году. На полотне запечатлено начало освободительного движения испанцев, которые выступили против французской оккупации. Художник изобразил колонну людей, идущих на расстрел, их слабеющие фигуры, опущенные головы, руки, которые закрывают лица.

В тексте Андреева против власти выступает несколько тысяч рабочих,

---

<sup>140</sup> Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М.: Наука, 1975. С. 231.

<sup>141</sup> Там же.

часть которых, а именно 47 человек, расстреливают. На картине Гойя изображаются солдаты, готовые к залпу, которые сливаются в единую серую массу. В тексте русского писателя те, кто стреляли в толпу рабочих, не описываются. Зато бунтующие приобретают лица. В картине Гойя фокальной точкой картины является юноша в белой рубашке.

«Главный в картине – молодой повстанец в ослепительно белой рубашке, вскинувший руки и словно бросающий вызов палачам. <...> Герой Гойи – смуглый черноволосый испанский простолудин – наделен характерной, несколько диковатой внешностью»<sup>142</sup>, – отмечает Т. П. Каптерева-Шамбинаго.

Подобный эпизод можно встретить и у Андреева, когда рабочий снимает с себя рубаху, обнажая неестественное белое по сравнению с головой тело, и с вызовом идет на губернатора, требуя от него правды.

«Рабочий. Лицо у него молодое, красивое, но под глазами во всех углублениях и морщинках чернеет въевшаяся металлическая пыль, точно заранее намечая череп; рот открыт широко и страшно – он кричит. Что-то кричит. Рубаха у него разорвалась на груди, и он рвет ее дальше, легко, без треска, как мягкую бумагу, и обнажает грудь. Грудь белая, и половина шеи белая, а с половины к лицу она темная <...>

– Зачем ты рвешь рубашку? На твое тело неприятно смотреть.

Но белая обнаженная грудь слепо лезет на него.

– На, возьми! Вот она! А правду отдай. Правду отдай»<sup>143</sup>.

В изображении народа, вышедшего против власти, Андреева и Гойю роднит способ изображения. Показаны обреченность людей, толкающая их на бунт, весь накал чувств, который иногда доходит до безумия.

«Неумолимости надвигающейся гибели резко противопоставлена сила человеческих чувств. Художник просто, жестко, обнажено и вместе с тем глубоко человечно передает состояние обреченности. Граничащий с безумием страх, волевою собранностью, испепеляющую ненависть к врагу»<sup>144</sup>, – подчеркивает Т. П. Каптерева-Шамбинаго.

Еще один аспект визуальности этого рассказа – экфрасис. Губернатор, Петр Ильич, приказавший расстрелять рабочих, глубоко переживает последствия своего решения. Экзистенциальный кризис заставляет героя переосмыслить свое

<sup>142</sup> Каптерева-Шамбинаго Т. П. Гойя. М.: Белый город, 2007. С. 36.

<sup>143</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 120.

<sup>144</sup> Каптерева-Шамбинаго Т. П. Гойя. С. 36.



существование с позиции общечеловеческих законов бытия. Петр Ильич перестает быть просто «губернатором», он отрекается от своей самости, титулов и рангов и начинает видеть вокруг «просто людей», «человека вообще», «человека как такового». Приближение мира, где рабочие не могут накормить детей и купить золотого кольца на свадьбу, трансформирует его богатую, сытую реальность с балами, приемами и поездками за границу. На символическом уровне это показано через картину итальянского лунного пейзажа, которая висит в кабинете Петра Ильича.

«Вот картина: какой-то итальянский лунный пейзаж – висит он криво, и никто этого не замечает, и кажется, что всегда висел он так, и при старом губернаторе, и при том, который был еще раньше».<sup>145</sup>

Полотно акцентирует несколько моментов, во-первых, тот факт, что губернатор стал видеть то, чего до этого не замечал. Дело не только в безвкусном интерьере, который остался от предшественника, но и в том, что губернатор, наконец, начинает сопереживать людям. Называет садового работника «братом», вступает с конфликт с окружением, которое игнорирует проблемы социального и гуманистического круга.

Во-вторых, полотно акцентирует тему Италии, которая выступает идеальным топосом. Бушмина считает, что «главный герой пытается уйти от душевных мук через воспоминания именно итальянского пространства. По сути, Италия в сознании губернатора ассоциируется с беззаботностью существования».<sup>146</sup> Эта страна становится локусом идеального места, пространством, сопоставимым с раем. Принципиальным является то, что картина висит криво. Это говорит о покачнувшемся мире и дисгармоничности окружающего пространства. Обнаружение этой картины героем – свидетельство невозможности вернуться обратно, «бесповоротность совершившегося»<sup>147</sup>.

В-третьих, картина актуализирует оппозицию «сиюминутное/вечное». Статичность полотна противопоставлена быстро меняющемуся потоку людей.

«Так ходил по этой казенной квартире и прежний губернатор, и тот, что был до

---

<sup>145</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 107.

<sup>146</sup> Бушмина И. В. Итальянский текст в прозе Л. Андреева. С. 110.

<sup>147</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 103.

него, и другие, неизвестные. Откуда-то являлись, ходили твердыми и прямыми шагами, а над ними боком висел итальянский пейзаж, устраивали приемы, даже танцы, а потом куда-то исчезали»<sup>148</sup>.

В-четвертых, картина проблематизирует конфликт социального и космогонического. Пейзаж как жанр, изображающий природу в первозданном виде, висит *над* людьми. Создается образ наблюдателя, более того – разочарованного наблюдателя, который «покосился» при виде того, как пренебрегают естественными законами жизни. Возможно, поэтому пейзаж лунный, то есть ночной.

Здесь прослеживается косвенная связь с «Портретом Дориана Грея» Оскара Уайльда, где изображение менялось из-за пороков владельца. В «Губернаторе» пейзаж покосился от дисгармоничности мира.

Петр Ильич начал чувствовать не только реальный, но и ноуменальный (потусторонний, неуловимый) мир. Для него теперь ощутима дихотомия, где с одной стороны древний закон «кровь за кровь», а с другой стороны, – возможность разорвать цепь убийств за счет христианского прощения.

Еще один аспект визуальности этого рассказа – цветовой. В колористике текста особое место занимает белый цвет. Если обращаться к словарным значениям, то можно понять, что символика этого цвета обширна и порой несет в себе противоположные коннотации (жизнь/смерть). Е. А. Копысова в статье «Цветовой образ мира Л. Андреева: белый» отмечает, что иногда цвет в произведениях писателя несет чисто номинативную функцию без дополнительного эстетического подтекста. Однако «белый цвет, предопределяя и характеризуя внутреннее состояние героя, у Л. Андреева напрямую ассоциируется со смертью»<sup>149</sup>. Проиллюстрируем это на примерах из текста:

«...одно за другим выплыли *белые* пятна лиц, бородатых и старых, молодых и безбородых, все разных, но объединенных между собою тем страшным сходством, какое придает смерть. <...> Большинство смотрело совершенно одинаковым *белым* взглядом».<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 107.

<sup>149</sup> Копысова Е. А. Цветовой образ мира Л. Андреева: белый. С. 67.

<sup>150</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 102.

Гимназистка видит во сне, как губернатора хоронят в белом гробу: «Мне приснилось, что хоронили вас *не в черном* гробу, как стариков и вообще пожилых людей, *а в белом*, как хоронят девушек»<sup>151</sup>. Убийца губернатора имеет зелено-бледное лицо: «...лицо у него было зелено-бледное, и белокурые волосы точно отделялись от кожи»<sup>152</sup>. Бледно-зеленый оттенок также на символическом уровне связан со смертью<sup>153</sup>. Бледные краски здесь обостряют драматизм изображенного, стоит отметить, что этот же прием использовал Гойя в картине «Третье мая 1808 года в Мадриде». «Достигнуто редкое в истории живописи впечатление, когда светлые краски усиливают, обостряют драматизм изображенного»<sup>154</sup>, — пишет об этом полотне исследовательница творчества художника Каптерева-Шамбинаго.

Другой аспект визуальности связан с кинематографичностью текста. А именно с монтажностью, особым типом временной структуры. В начале рассказа дается отсчет до убийства губернатора, периодически указывается время, которое осталось до его смерти. Петр Ильич в последние дни возвращается во сне в детство и хочет, чтобы кто-нибудь пожалел его. Меняются планы и точка зрения: то читатель видит портрет губернатора, то его отражение в лужах. В рассказе наблюдается растягивание и сужение времени и резкая смена кадров. И даже убийство губернатора описывается с использованием визуального маркера — картины в панораме: «Произошло это просто и быстро, точно картина передвинулась в панораме»<sup>155</sup>.

---

<sup>151</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 139.

<sup>152</sup> Там же. С. 146.

<sup>153</sup> Трессидер Д. Словарь символов. URL:

[http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/JekTresidder/171.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/171.php). Дата обращения: 10.05.2018.

<sup>154</sup> Каптерева-Шамбинаго Т. П. Гойя. С. 36

<sup>155</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 146.

Таким образом, экфрасис произведения в виде итальянского лунного пейзажа показывает изменения в мировоззрении героя, его способность к прозрению и невозможность возвращения к прежней жизни с балами и путешествиями. Рассмотренные живописные приемы и претексты углубляют экзистенциальный и социальный пласты рассказа, показывают особый характер видения Андреева; колоративы, используемые в рассказе, усиливают тему смерти и безвыходности положения главного героя.

### 1.5 Визуальный образ героини в рассказе «Христиане»

При анализе визуальности рассказа «Христиане» (1905) стоит сказать несколько слов об истории его создания. В статье Иезуитовой «Рассказ Леонида Андреева “Христиане”: репортаж? – пародия? – притча?» автор пишет об источниках, которые легли в основу текста. Исследовательница полагает, что на рассказ в большей степени повлияли встречи Религиозно-философских собраний в 1902–1903 гг., на которых обсуждались вопросы веры и неверия и отлучения Л. Н. Толстого от церкви (1901). А репортажи из суда с похожим сюжетом просто стали толчком, благодаря которому произведения приняло ту форму, которую имеет сейчас.

Вопрос о том, что значит быть христианином, обсуждался в интеллектуальных кругах тех лет, и в частности, на Религиозно-философских собраниях. Произведение отразило внутренний поиск Андреева, его желание разобраться в кризисе веры и определить свою позицию. Фон, на котором создавались «Христиане» был тесным образом связан с отлучением Л. Н. Толстого от церкви и с обсуждением проблем веры и неверия писателя. «В подтексте “Христиан” подспудно присутствовала фигура Толстого – пророка и еретика; она незримо воздействовала на формирование двух планов сюжета – пародийного и притчевого»<sup>156</sup>, – отмечает Иезуитова.

Жанровая природа текста представляет собой синтез репортажа, пародии и притчи. Такой же синтез мы наблюдаем и в плане визуальности рассказа, что помогает лучше осветить идею лжехристианства.

Смысловое ядро рассказа выступает очень явно, а все образы этому подчинены. Все лишнее уходит на второй план. Так же как Толстой выступал против квазихристианства с его излишней обрядовостью, Андреев здесь отходит от чрезмерной описательной нагрузки, как бы «затирает» образы. Форма подчиняется содержанию за счет использования фотографического приема «ретуши».

«Однако, как обычно, Андреев и здесь не мог не воспользоваться поэтикой

---

<sup>156</sup> Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. СПб.: Петрополис, 2010. С. 364.

диссонанса и «ретуши» (его собственное слово – слово человека, успешно занимавшегося фотографией и переносящего ее термины и приемы на литературу»,<sup>157</sup> – подчеркивает Иезуитова.

По мнению исследовательницы, рассказ написан «в стиле привычного натуроподобного реализма»<sup>158</sup>, однако портрет главной героини не связан с традиционными описаниями внешности персонажа, характерными для литературы второй половины XIX века. Так Андреев изображает Пелагею Караулову – главную героиню рассказа, проститутку, которая отказывается давать присягу в суде:

«Женщина средних лет, довольно красивая, черноволосая, стоит сзади других. Несмотря на шляпку и модное платье с грушеобразными рукавами и большим, нелепым напуском на груди, она не кажется ни богатой, ни образованной. В ушах у нее цыганские серьги большими дутыми кольцами; в руках, сложенных на животе, она держит небольшую сумочку. Отвечая, она двигает только ртом; все лицо, и кольца в ушах, и руки с сумочкой остаются неподвижны»<sup>159</sup>.

Это пародия на реалистический портрет. Андреев здесь отказывается от натуралистической традиции «выписывания» глаз, приближаясь тем самым к экспрессионизму, где глаза могут быть обозначены точками, закрыты, схематически обозначены (см. «Мадонну» Мунка). Героиня почти не двигается, она напоминает говорящую статую, что показывает твердость и незыблемость ее принципов.

Интересна и другая параллель. Иезуитова отмечает, что поэтика имен рассказа далеко не случайна. Главная героиня как будто кричит «Караул!» при виде дисгармоничности и лицемерия.

«Обратим внимание на семантику двух парных фамилий: Пустошкина и Караулова. Первая – принадлежит девице с отсутствующей позицией в жизни, она живет как живется, не обременяя себя “вопросами” и “ответами” (“пустошкина”). Другая чувствует, думает, понимает и, находясь в социальном арьергарде русской жизни, в нравственном и духовном отношении оказывается впереди многих: видя фальшивость и мнимость так называемых “христиан”, она оказывается стоящей “в карауле” истинного

---

<sup>157</sup> Там же. С. 378.

<sup>158</sup> Там же.

<sup>159</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 146.

христианства, ограждая его от неистинного, она кричит “Караул!” миру, в котором пропала вера»<sup>160</sup>, – подчеркивает исследовательница.

Подобный образ человека, кричащего от ужаса мира, можно сопоставить с известной картиной Эдварда Мунка «Крик». Примечательно, что акцент на голосе героини в произведении делается неоднократно. Если сначала голос героини звучит тихо и «суду ничего не слышно», то впоследствии Караулова громко заявляет о том, что она проститутка. Но потом она говорит «не громко, но внятно»<sup>161</sup>.

Нам кажется, что голос Карауловой звучит «не громко, но внятно», то есть в нем нет намеренной агрессии и вызова, потому что это отсылка к толстовскому «непротивлению злу насилием».

Можно сравнить это с зеркальной сценой чтения евангелия у Достоевского в «Преступлении и наказании». Голос Сонечки сначала звучит тихо, но когда она чувствует силу, того о чем говорит, ее речь становится уверенной и мощной. В то время как голос Раскольникова, осознающего слабость выбранной позиции и свою греховность, почти затухает.

Вообще, голос героини выделяет ее из толпы и заставляет председателя назвать ее имя, отчество и фамилию – Пелагея Васильевна Караулова. Другие свидетели не называются по имени.

Кроме связи с Мунком можно обнаружить параллели и с другими художниками. В частности с живописцами, которые в своем творчестве шли от натуралистической поэтики к экспрессионистической. Речь идет о швейцарском художнике Фердинанде Холдере и бельгийском живописце и графике Джеймсе Энсоре. По мнению Иезуитовой, «диапазон устойчивых психологических мотивов и тем в творчестве Андреева гораздо шире, чем в творчестве Мунка. Как художник-философ Андреев универсальнее и богаче Мунка...»<sup>162</sup>.

По словам исследовательницы, русский писатель анализирует и «препарирует» душу не только в момент ее природного переживания, но во

---

<sup>160</sup> Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. С. 393.

<sup>161</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 178.

<sup>162</sup> Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. С. 299.

время ее моральных страстей и социально-психологических состояний. Эта сторона творчества Андреева созвучна «с творчеством двух других художников, шедших от “натурализма” к “экспрессионизму”, – Ф. Холдера и Дж. Энсора. Андреева, с одной стороны, и Холдера, и Энсора – с другой, сближает трактовка темы маскарадности буржуазной цивилизации, психологическая трактовка евангельских мифов, через которые художник “объясняет” проблемы современной ему социальной психологии и этики, и многое другое...»<sup>163</sup>.

На наш взгляд, происходящее в рассказе действительно можно назвать «маскарадом буржуазной цивилизации». Не случайно именно проститутка, как отверженная от общества, становится главной героиней рассказа.

Один из критиков, современников писателя, назвал рассказ «карикатурным шаржем»<sup>164</sup>, нам же кажется, что Андреев, как величайший иллюзионист, в этом рассказе использует прием трюмплей. Автор создает определенный горизонт читательских ожиданий, и обманывает их, ретуширует образ главной героини настолько, чтобы он не отвлекал от основной идеи.

Если бы рассказ был написан в духе «натуроподобного реализма»<sup>165</sup>, то в финале имело бы место покаяние главной героини, в тексте же этого не происходит. Как отмечает Н. Н. Мельникова в диссертации «Архетип грешницы в русской литературе конца XIX – начала XX века»<sup>166</sup> в культурном поле существует идея об антиномичности женского начала, которое содержит как «темное», так и «светлое» воплощения женственности, то есть «идеал содомский» и «идеал Мадонны». Проститутка как «идеал содомский» связывается, с одной стороны, с образом *femme fatale* и всеми сопутствующими клише и визуальными маркерами (хищный взгляд, вызывающая одежда, яркий макияж и т. д.). Для живописного представления этого образа характерна повышенная контрастность и использование искусственного света, как отсылки

---

<sup>163</sup> Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. С. 299.

<sup>164</sup> Цит по: Богданов. А. В. Комментарий // Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1990. С. 527.

<sup>165</sup> Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. С. 299.

<sup>166</sup> Мельникова Н. Н. Архетип грешницы в русской литературе конца XIX – начала XX века. Автореферат ... канд. филол. наук. URL: <http://cheloveknauka.com/arhetip-greshnitsy-v-russkoy-literature-kontsa-xix-nachala-xx-veka>. Дата обращения: 12.05.2018.



к освещению дома терпимости. Подобные типы были представлены на картинах Мунка и Штука (см. картины «Мадонна Мунка» и «Грех» Штука). Андреев отходит почти от всех очевидно явных визуальных репрезентаций этого образа, оставляя только искусственный свет, который делает героиню моложе: «От света ли электричества или от волнения она слегка порозовела и кажется моложе»<sup>167</sup>. Лицо героини не описывается, оно как бы остается в тени взгляда читателя, что родственно с картиной Штука «Грех» (1893). Как уже говорилось ранее, полотна этого живописца Андреев знал. На картине немецкого художника лицо находится в тени, а обнаженное тело освещено и становится фокальной точкой. Змея, изображенная слева и символизирующая наказание за грех, теряется в плавных теневых переходах.

С другой стороны, проститутка как реализация архетипа грешницы тесным образом связана со страданием.

«В русской литературе грешница – прежде всего, страдальца; ее путь лежит от греха к возрождению, появление этого образа в фабуле произведения “настраивает” читателя на то, что далее события будут развиваться по схеме: “падение – раскаяние – страдание – искупление – спасение”»<sup>168</sup>, – отмечает Мельникова.

По ее словам, эта парадигма связана с дальнейшим покаянием, спасением и становлением на путь святости.

«Такая парадигма явно опирается на христианское понимание греха, отсылает прежде всего к библейскому сюжету о Спасителе и кающейся блуднице и соотносится с богословской триадой «грех – покаяние – спасение», которая не только воплощалась в агиографических рассказах о раскаявшихся грешницах, ставших святыми, но и была заимствована литературой Нового времени»<sup>169</sup>, – подчеркивает исследовательница.

Однако в произведении Андреева покаяния нет, оно в принципе невозможно, поскольку означало бы потворство маскарадности и лицемерию псевдохристианства. Таким образом, автор при визуальной репрезентации образа отказывается от излишней детальности, наполненности визуальными маркерами,

---

<sup>167</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 178.

<sup>168</sup> Мельникова Н. Н. Архетип грешницы в русской литературе конца XIX – начала XX века. Автореферат ... канд. филол. наук. URL: <http://cheloveknauka.com/arhetip-greshnitsy-v-russkoy-literature-kontsa-xix-nachala-xx-veka>. Дата обращения: 12.05.2018.

<sup>169</sup> Там же.

«выписывания глаз», использует фотографический прием ретуши. Отход от канонических способов изображения помогает создать пародийный эффект и акцентирует внимание на главном вопросе: «Что есть истинное христианство?»

Таким образом, мы выяснили, что в рассказе «Христиане» Андреев использует приемы фотографии, экспрессионистические способы изображения, пародирует традицию реалистического портрета. Визуальность рассказа намеренно полемична и сретуширована. Отсылки к живописным произведениям расширяют экзистенциальный пласт произведения. А то, как писатель представляет читателю главную героиню, вступает в полемику с традиционным образом *femme fatale*.

## ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛИЗАЦИИ И ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗОВ У ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА И ЯЗЫК КИНОИНТЕРПРЕТАЦИЙ ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЙ

### 2.1 Визуальность как основа трансформации библейского образа в рассказе «Елеазар»

Исследователи писали об аспектах понимания рассказа «Елеазар» (1906). Существуют работы, затрагивающие идейно-философскую проблематику, мотивный уровень текста, жанровую природу и т. д.<sup>170</sup> Однако к проблеме визуальности произведения исследователи обращались не так часто. Даже вопрос цветописи рассказа требует обобщения и систематизации.

Как известно, Андреев был самобытным художником и одно время хотел посвятить свою жизнь живописи. Однако из-за того, что в Орле у него не было возможности продолжить свое обучение, он оставил это занятие. Но особый характер видения писателя-художника отразился в поэтике его произведений, в том числе и в рассказе «Елеазар».

Мы считаем, что в этом произведении визуальность проявляется за счет особых принципов поэтики:

- 1) использования живописных приемов контраста и нюанса;
- 2) колористического решения;
- 3) разрушения портретного канона;
- 4) использования кинематографических приемов.

Андреев не ценил в себе таланта колориста. Так, в одном из писем он отмечает: «... в живописи любил рисунок и был плохим колористом: черная, белая, синяя краски, а если иные, то грубые, в основных тонах. То же, кажется, осталось в литературе»<sup>171</sup>. Однако в рассказе «Елеазар» он выступает блестящим мастером цвета, показывая разнообразную палитру и мастерство владения

---

<sup>170</sup> См.: *Иезуитова Л. А.* «Елеазар», библейский рассказ Л. Н. Андреева URL: [http://www.ruthenia.ru/reprint/blok\\_xiii/iezuitova.pdf](http://www.ruthenia.ru/reprint/blok_xiii/iezuitova.pdf) Дата обращения: 12.05.2018; *Кашиур О. А.* Интерпретация библейской легенды о воскрешении Лазаря в рассказе Л. Андреева «Елеазар» // *Культура и текст.* 2004. №7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-bibleyskoy-legendy-o-voskreshenii-lazarya-v-rasskaze-l-andreeva-eleazar> Дата обращения: 12.05.2018.

<sup>171</sup> *Андреев Л. Н.* Письмо к В. Л. Львову-Рогачевскому (1908) // *Львов-Рогачевский В. Л.* Две правды: Книга о Леониде Андрееве. СПб., 1914. С. 210–211.

живописными приемами.

Одним из таких приемов становится нюанс. После встречи с воскресшим Елеазаром люди теряют ощущение радости жизни, на колористическом уровне рассказа это проявляется в том, что персонажи как будто теряют свой цвет, бледнеют. Когда человек в третий раз спрашивает Елеазара о его пребывании в могиле, его голос становится тусклым. Люди бледнеют только от одной мысли, что Елеазар может пройти рядом: «...кто-то, *побледнев*, сказал, что будет очень страшно, если ночью под окнами послышится звон Елеазарова колокольца, – и все, *бледнея*, согласились с ним»<sup>172</sup>.

Скульптор, который хотел показать Елеазару бессмертную силу искусства, теряет интерес к жизни, что на формальном уровне связано с мотивом потери цвета:

«И снова заговорил скульптор, но будто вместе с уходящим солнцем уходила жизнь из его слов, и становились они *бледные* и пустые, будто шатались они на нетвердых ногах, будто скользили и падали они, упившись вином тоски и отчаяния»<sup>173</sup>.

После этого его очи становятся тусклыми, и он подобно Елеазару неподвижно сидит под палящим солнцем:

«Порхали красные и белые бабочки; в мраморный водоем сбегала, плескаясь, вода из искривленных уст блаженно-пьяного сатира, а он сидел неподвижно – как *бледное* отражение того, кто в глубокой дали, у самых врат каменной пустыни, так же неподвижно сидел под огненным солнцем»<sup>174</sup>.

Бледнеет император Август, когда Елеазар смотрит в его глаза: «Мне больно, – сказал божественный Август, *бледнея*. – Но смотри, Елеазар, смотри!»<sup>175</sup>

Сам Елеазар часто изображается на основе принципа контраста, а это полемично по отношению к иконописной традиции. Андреев мастерски использует живописный прием для создания максимально яркого образа. Автор изображает Елеазара с помощью комплиментарных (контрастных или дополняющих) цветов. Такими комплиментарными цветами являются красный и

---

<sup>172</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 196.

<sup>173</sup> Там же. С. 200.

<sup>174</sup> Там же. С. 202.

<sup>175</sup> Там же. С. 207.

зеленый, желтый и фиолетовый, оранжевый и синий. Изображая лицо Елеазара, Андреев использует различные оттенки синего, в то время как в одежде присутствует смесь желтого и красного (то есть оранжевый).

«Так с лицом трупа, над которым три дня властвовала во мраке смерть, в пышных брачных одеждах, сверкающих *желтым золотом и кровавым пурпуром*, тяжелый и молчаливый, уже до ужаса другой и особенный, но еще не признанный никем, сидел он за столом пиршества среди друзей и близких»<sup>176</sup>.

Андреев также показывает свое мастерство художника-графика. Этот вид изобразительного искусства основан на использовании линии, штриха и пятна как основных средств выразительности. Елеазар у Андреева показывается как черное пятно, которое выступает контрастом на раскаленном красном цвете пустыни. Подобное изображение является провокацией по отношению к иконописной традиции. Автор избирает ракурс изображения героя со спины, что подчеркивает апокрифичность текста. Силуэтность героя вызывает страх и цементирует непостижимость того знания о смерти, которым обладает Елеазар. Подобное изображение героя характерно для литературы ужасов, а не для библейской притчи:

«... те, кто пытались проследить путь его и узнать, что делает он ночью в пустыне, неизгладимо запечатлели в памяти *черный силуэт высокого, тучного человека на красном фоне огромного сжатого диска*. Ночь прогнала их страхами своими, и так не узнали они, что делает в пустыне Елеазар, но *образ черного на красном выжегся в мозгу и не уходил*»<sup>177</sup>.

Кроме того, наблюдается разрушение портретной характеристики. Андреев полемизирует с традицией создания монументального портрета. Само имя Елеазара, вынесенное в название уже формирует портретный план произведения. С первых строк рассказа Андреев создает портрет в интерьере: «И одели его пышно в яркие цвета надежды и смеха, и когда он, подобно жениху в брачном одеянии, снова сидел среди них за столом, и снова ел, и снова пил, они плакали от умиления и звали соседей, чтобы взглянуть на чудесно

---

<sup>176</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 193.

<sup>177</sup> Там же. С. 197.

воскресшего»<sup>178</sup>.

Портрет в интерьере становится полемичным по сравнению с известным иконописным образом. После этого Андреев описывает «чудесно воскресшего», внешность которого сравнивается с неоконченным рисунком. Очевидным становится нетрадиционный подход художника к натуре:

«Очевидно, разрушительная работа смерти над трупом была только остановлена чудесной властью, но не уничтожена совсем; и то, что смерть уже успела сделать с лицом и телом Елеазара, было как *неоконченный рисунок художника* под тонким стеклом. На висках Елеазара, под его глазами и во впадинах щек лежала густая *землистая синева*; так же *землисто-сини* были длинные пальцы рук, и у выросших в могиле ногтей *синева* становилась *багровой и темной*. Кое-где на губах и на теле лопнула кожа, вздувшаяся в могиле, и на этих местах оставались тонкие, *красноватые* трещинки, блестящие, точно покрытые прозрачной слюдой»<sup>179</sup>.

В колористическом отношении Андреев использует различные оттенки красного и синего, что совершенно нетипично для реалистического портрета или для иконописной традиции. Заметно влияние экспрессионистской эстетики. Так, преобладающие цвета на известной картине Мунка «Крик» – красный и синий. Подобное цветовое решение углубляет экзистенциальный пласт рассказа, усиливает ужас от такого близкого приближения смерти.

Как отмечает У Чуньмэй, Андреев намеренно подчеркивает «внешнее (пышность одежд и тлен плоти), тогда как в Евангелии дано воскресение духовное. <...> Именно на изображении, на портрете героя, на русской почве совершенно определенно вступающем в полемику с иконой “Воскресения Лазаря” ассоциативно и формируется внутренняя форма произведения в целом»<sup>180</sup>. Действительно в иконописной традиции Лазарь никогда не изображается в праздничных одеждах, он выходит из могилы спеленутым.

Визуальный поворот, произошедший в начале XX века, был связан с различными техническими достижениями, которые позволяли тиражировать изображения в большом количестве. В первую очередь речь идет о фотографии и

---

<sup>178</sup> Там же. С. 192.

<sup>179</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 192.

<sup>180</sup> Чуньмэй У. Портрет в рассказах и повестях Леонида Андреева. С. 97–98.

кинематографе. Кино стало способом нового эстетического воплощения реальности, сменив культурную парадигму, где главенствовало слово.

Андреев больше, чем кто-либо из его современников интересовался киноискусством. Л. И. Шишкина считает, что «увлеченность Андреева кинематографом может объясняться интуитивным сознанием близости своей повествовательной манеры кинопоэтике»<sup>181</sup>. Исследовательница также отмечает, что в работах, посвященных проблеме соотношения литературы и кино, как правило, говорится о переводе литературного произведения на киноязык и передачи смыслов оригинала при экранизации текста. Однако вопрос о взаимовлиянии этих искусств, о том, как кино изменило повествовательную манеру литературы, ставится гораздо реже, хотя эта проблема отчетливо прослеживается в целом ряде произведений классиков литературы.

«В начале XX в. кино и литература, обогащая друг друга, шли в одном направлении в поисках единого маршрута синтеза искусств, в частности, сближения изображения и слова»<sup>182</sup>, – отмечает Шишкина.

Кроме того, сама литература модерна в своих эстетических исканиях во многом предвосхищала «приемы, которые только нащупывал кинематограф, еще не ставший самостоятельным искусством»<sup>183</sup>. Андреев, по словам Шишкиной, использовал различные средства выразительности киноэстетики. В качестве иллюстративного материала, на котором она показывает свою теорию, выбран рассказ «Красный смех» (1904). Однако кинематографические приемы характерны не только для этого произведения, но и для более позднего текста «Елеазара».

Основные кинематографические приемы – монтаж и кадр. Нельзя сказать, что монтаж является изобретением кино. Однако благодаря киноискусству он был осмыслен как прием. В «Елеазаре» постоянно повторяется портрет героя, особенно описание его глаз, лишаящих радости жизни и позволяющих увидеть

---

<sup>181</sup> Шишкина Л. И. Леонид Андреев и кино: в поиске новой эстетики // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/leonid-andreev-i-kino-v-poiske-novoy-estetiki> Дата обращения: 23.03.2018.

<sup>182</sup> Там же.

<sup>183</sup> Там же.

холодное и непостижимое «Там». Андреев при создании образа героя, вышедшего из могилы, использует крупные и средние планы. Почти отсутствуют подробные описания интерьера и пейзажа, основной акцент сделан на лице и глазах героев, такой прием в кино называют антропоцентрической камерой.

Основной акцент в произведении сделан на глазах Елеазара, которыми он лишает радости жизни, точно так же, как Горгона Медуза превращала людей в камень.

Крупный план – это и литературный, и живописный прием. Его кинематографичность в данном контексте заключается в том, что в кино, как верно отмечал Ю. М. Лотман, «данные крупным планом предметы воспринимаются как метафоры»<sup>184</sup>, в то время как в языке они бы стали метонимиями. Глаза Елеазара становятся метафорой всепоглощающей пустоты, ожидающей человека после смерти.

В тексте рассказа «Елеазар» достаточно много монтажных «склеек». Действие переносится от дома Елеазара в Рим к скульптору Аврелию, а затем к императору Августу.

Шишкина отмечает, что Андреев в «Красном смехе» многократно использует прием *оверлоппинга*, то есть перекрывания или наложения образов. В «Елеазаре» Андреев также использует этот прием, когда в финале орлиные очи императора Августа перекрываются тусклым блеском, а рука невольно застывает.

«В тот вечер с особенной радостью вкушал пищу и питье божественный Август. Но минутами застывала в воздухе поднятая рука и *тусклый блеск* заменял *яркое сияние его орлиных глаз* – то ужас ледяной волною пробегал у ног его»<sup>185</sup>.

Кроме того, открытый финал рассказа созвучен поэтике кино, где это является распространенным приемом. Таким образом, рассказ «Елеазар» насыщен различными визуальными приемами, которые углубляют философский пласт текста.

---

<sup>184</sup> Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 59.

<sup>185</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 208.



Нами были проанализированы живописные приемы контраста и нюанса; особенности колористического решения, полемичного по отношению к иконописной и реалистической традиции; разрушение портретного канона; использование кинематографических приемов монтажа, крупного и среднего плана, оверлоппинга, антропоцентрической камеры. Рассмотренные нами приемы показывают особый характер видения Андреева как писателя-художника и неявного кинематографиста. Обобщая все сказанное выше, можно сделать вывод, что визуальная составляющая данного рассказа является основой трансформации библейского образа Лазаря.

## 2.2 Визуальное воплощение образа Иуды в рассказе «Иуда Искарот»

Один из наиболее ярких визуальных образов представлен в рассказе Леонида Андреева «Иуда Искарот» (1907). Об этом образе писали многие филологи, психологи, философы и богословы. Исследователей интересовали различные аспекты рассказа и интерпретация библейского сюжета. Мы в данной работе остановимся на визуальном представлении образа Иуды Искариота, связанном с иконописью и мировой живописью. В нашем анализе мы опираемся на труды Л. А. Иезуитовой<sup>186</sup>, Ю. В. Бабичевой<sup>187</sup>, Н. И. Кофанова<sup>188</sup>, Э. Н. Ширвановой<sup>189</sup>, Е. А. Копысовой<sup>190</sup>.

Иуда как «вечный образ» связан с визуальными претекстами в классическом мировом искусстве и иконописи. Образ Иуды в христианском мире имеет две полярные коннотации, о чем писал современник Андреева М. Волошин. Во-первых, Иуда предатель, сребролюбец, «символ всего безобразного, подлого и преступного в человечестве»<sup>191</sup>. Таким он предстает в ортодоксальной трактовке и каноническом Евангелии. Во-вторых, Иуда верный ученик и самый посвященный из апостолов. Этот образ сохранен христианскими еретиками первых веков и присутствует в ряде апокрифических текстов.

«Иуда, сохранившийся в учениях офитов, каинитов и манихеев, является самым высоким, самым сильным и самым посвященным из учеников Христа. Так как принесение Христа в жертву требует, чтобы рука первосвященника была тверда и чиста, то только самый посвященный из апостолов может принять на себя бремя заклания – предательство», – отмечает Волошин<sup>192</sup>.

В представлении образа Иуды у Андреева можно найти канонические, а

---

<sup>186</sup> *Иезуитова Л. А.* Андреев и Мунк // Russian literature. Amsterdam, 1987. № 22. P. 63–75.

<sup>187</sup> *Бабичева Ю. В.* Леонид Андреев и Гойя // Československá rusistika. 1969. № 2. С. 68–78.

<sup>188</sup> *Кофанов Н. И.* Цвет в произведениях Леонида Андреева и в живописи экспрессионистов // Стиль писателя и культура эпохи. Межвузовский сборник научных статей. Пермский ун-т. Сыктывкар, 1984. С. 77–88.

<sup>189</sup> *Ширванова Э. Н.* Цветосветовые образы в прозе Леонида Андреева (на примере рассказа «В темную даль») // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2012. №4 (24). С. 98–102.

<sup>190</sup> *Копысова Е. А.* Особенности цветописи в раннем творчестве Л. Андреева / Е. А. Копысова // Вестник Удмурдского университета. Филологические науки. №5 (2). 2006. С. 73–78.

<sup>191</sup> *Волошин. М.* Некто в сером // Волошин М. А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1 / Под ред. В.П. Купченко, А.В. Лаврова и др. М.: Эллис-Лак, 2000. С. 173.

<sup>192</sup> Там же.

также индивидуально-авторские черты (см. схему 1). Портретной характеристике присуща амбивалентность и это не случайно, поскольку автор добавляет образу «затертому до схемы» живые черты. Мастерство Андреева портретиста отмечает У Чуньмэй, по ее словам, «из всех жанров живописи Андреев предпочитает портрет во всех его вариациях»<sup>193</sup>. Кроме того, такой подробной портретной характеристики нет больше ни у одного из персонажей Андреева.

Иуда рисуется безобразным, однако в то же время он связан с «красивым и молодым» Иисусом:

«Пришел он, низко кланяясь, выгибая спину, осторожно и пугливо вытягивая вперед свою *безобразную* бугроватую голову – как раз такой, каким представляли его знающие. Он был худощав, *хорошего роста, почти такого же, как Иисус...*»<sup>194</sup>.

Важно также отметить, что при работе над повестью Леонид Андреев нарисовал два портрета, на которых изобразил Христа и Иуду. Кроме того, дочь писателя Вера Андреева в книге «Эхо прошедшего» описывает еще одну картину:

«В холле наверху висела картина, нарисованная папой разноцветными мелками. Это головы Иисуса Христа и Иуды Искарота. Они прижались друг к другу, один и тот же терновый венец соединяет их. <...>

И странная вещь: несмотря на то что сходства нет никакого, по мере того как всматриваешься в эти два лица, начинаешь замечать удивительное, кошунственное подобие между светлым ликом Христа и звериным лицом Иуды Искарота — величайшего предателя всех времен и народов. <...> Постепенно начинает казаться, что губы Христа искривлены той же судорожной гримасой, что тот же скрытый ужас смерти проглядывает сквозь одухотворенную бледность его лица, таится под закрытыми веками глаз, прячется в фиолетовых тенях около рта. Кажется, что от обоих лиц веет одинаковой трагической обреченностью.

<...> Они рады бы отделиться друг от друга, но терновый венец связывает их неразрывно — так и кружатся в нелепой, безумной пляске, заламывая худые

---

<sup>193</sup> Чуньмэй У. Портрет в рассказах и повестях Леонида Андреева / Монография. М.- Ярославль: Литера. 2006. С. 10.

<sup>194</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 211.

окровавленные руки»<sup>195</sup>.

Этот опыт Андреева в живописи предвосхищает литературное произведение, где он пытается переосмыслить связь Христа и Иуды. Двойной портрет подчеркивает неразделенность и трагичность двух персонажей. В тексте появляются характеристики, которые сближают Иуду и Христа. Так, Иоанн смотрит на Иуду и Христа, сидящих рядом: «И только Иоанн Зеведеев упорно молчал да Фома, видимо, не решался ничего сказать, обдумывая происшедшее. Он внимательно разглядывал Христа и Иуду, сидевших рядом, и эта странная близость божественной красоты и чудовищного безобразия, человека с кротким взором и осьминога с огромными, неподвижными, тускло-жадными глазами угнетала его ум, как неразрешимая загадка»<sup>196</sup>.

Далее образ Искарота строится по принципу антитезы, например, голос Иуды кажется «то мужественным и сильным, то крикливым, как у старой женщины»<sup>197</sup>. Лицу Иуды тоже присуща двойственность:

«Двоилось так же и лицо Иуды: одна сторона его, с черным, остро высматривающим глазом, была живая, подвижная, охотно собиравшаяся в многочисленные кривые морщинки. На другой же не было морщин, и была она мертвенно-гладкая, плоская и застывшая, и хотя по величине она равнялась первой, но казалась огромною от широко открытого слепого глаза»<sup>198</sup>.

Такой портрет связан с визуальным воплощением Иуды в живописи. Подобная акцентированность на одной стороне, или профиле, отсылает нас к европейской живописной традиции и иконописи. Как пишет Л. В. Серебрякова в статье «Лик и лицо в повести Андреева «Иуда Искарот»<sup>199</sup>, Иуду в европейской живописи часто изображали в профиль, поскольку считалось, что апостол-предатель одержим демонами, а бесам в глаза смотреть нельзя (см. фреску Джотто и картину Караваджо «Поцелуй Иуды»). Кроме того, в византийской и русской иконописи Иуда всегда изображался только в профиль, чтобы зритель

<sup>195</sup> Андреева В. Л. Эхо прошедшего. М. 1998. С. 27–28.

<sup>196</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 214.

<sup>197</sup> Там же. С. 212.

<sup>198</sup> Там же. С. 212.

<sup>199</sup> Серебрякова Л. В. Лик и лицо в повести Андреева «Иуда Искарот» / Натюрморт – портрет – пейзаж – экфрасис – вещь. Кинга для учителя: мезвуз. сб. ст./ Под ред. Н. А. Петровой; Перм. гос. пед. ун-т. Пермь, 2009. С. 106–112.

не встретился с ним взглядом, поскольку считалось, что Иуда обладает демонической и греховной природой. В тексте Андреева Иуда сбоку смотрит на Фому: *«Иуда как-то боком взглянул на него, и тут Фома впервые смутно почувствовал, что у Иуды из Кариота два лица»*<sup>200</sup>.

Кроме того, у Андреева Иуда слепой на один глаз:

«Покрытый белесой мутью, не смыкающийся ни ночью, ни днем, он [глаз, – прим. А. С.] одинаково встречал и свет и тьму, но оттого ли, что рядом с ним был живой и хитрый товарищ, не верилось в его полную слепоту. Когда в припадке робости или волнения Иуда закрывал свой живой глаз и качал головой, этот качался вместе с движениями головы и *молчаливо смотрел*»<sup>201</sup>.

Такое «ослепление» отсылает нас к русской и западноевропейской иконографии. Вплоть до XVIII века на различных изображениях (икона, миниатюра, фреска) глаза и лица грешников, ветхо- и новозаветных антигероев, бесов и дьявола зачеркивались, выцарапывались, протыкались, замазывались, затирались (или откалывались, если речь идет о скульптуре). Такая практика встречается и по отношению к апостолу предателю. Как отмечает М. Р. Майзульс, «зрители выскабливают целиком, обезличивают или ослепляют предателя Иуду»<sup>202</sup>. Подобные ритуальные действие можно связать, с одной стороны, со страхом «дурного глаза» и желанием защиты от его вредоносной силы, с другой стороны, с мщением грешникам за их злодеяния. «Белесая муть» глаза Иуды ассоциативно отсылает читателя к затиранию глаз на изображениях.

Знаковым является и то, что Иуда у Андреева всегда бодрствует на один глаз. М. В. Ясинская<sup>203</sup> отмечает, что в фольклоре большой страх вызывали закрытые глаза, поскольку ассоциировались с покойниками и смертью. А открытые и недремлющие глаза, наоборот связывались с божественным началом. Так, характерна традиция икон «Око Недреманное». Это особый иконографический тип, где изображается Христос в виде отрока, диагонально

<sup>200</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 223.

<sup>201</sup> Там же. С. 212.

<sup>202</sup> Майзульс М. Р. Ослепить святого и ослепить дьявола: читательская агрессия в средневековых рукописях // Сила взгляда: глаза в мифологии и иконографии. М.: РГГУ. 2014. С. 61.

<sup>203</sup> Ясинская М. В. Глаза и зрение в языке и традиционной народной культуре славян // Славяноведение. №6, 2014. С. 47–57.

возлежащего на ложе с открытыми глазами, подперев правой рукой голову. На иконе также присутствуют Богородица и Ангел, над ложем — летящий ангел. Кроме того, выражение «недреманное око имущий» часто встречается в русской церковной литературе XII–XIII вв. и, как правило, применяется к святым.

Рыжий цвет волос Иуды имеет амбивалентную символику. Однако если обратиться к положительным коннотациям, то можно выделить значения, характеризующие Иуду как избранного и верного ученика: «В мифологии этот цвет означает близость к Солнцу, избранность Богом, право на власть. Иуда верил в свою правоту и избранность, и его предательство стало своеобразным способом приближения к Учителю»<sup>204</sup>.

Также в портрете Иуды присутствуют индивидуально-авторские коннотации, которых нет в каноническом представлении Искарриота. Например, пророческие и визионерские отсылки. В облике Искарриота делается акцент на взгляд героя и его слепоту на один глаз.

Уже этот оксюморон (слепой глаз, который молчаливо смотрит) отсылает нас к образам слепых пророков, которые, теряя обычное зрение, приобретают дар ясновидения. Например, древнегреческий Тиресий. Избранность Иуды и его способности видеть мир не так, как другие апостолы, неоднократно подчеркиваются в тексте. Именно Искарриоту предстает несколько видений, которые не доступны для остальных учеников Христа. Иуда (как и Иисус) начинает видеть не физическую сторону предмета, а его суть, метафизическую составляющую. Например, именно Иуде открывается божественная природа Спасителя, он наблюдает, как Иисус растворяется и становится светом.

«Искарриот остановился у порога и, презрительно миновав взглядом собравшихся, весь огонь его сосредоточил на Иисусе. И по мере того как смотрел, гасло все вокруг него, одевалось тьмою и безмолвием, и только светлел Иисус с своею поднятой рукою. Но вот и он словно поднялся в воздух, словно растаял и сделался такой, как будто весь он состоял из надозерного тумана, пронизанного светом заходящей луны, и мягкая речь

---

<sup>204</sup> Голованова Н. Ю. Библийское и андреевское в произведениях Л.Н. Андреева (на примере рассказов «Иуда Искариот», «Елеазар») / Научный вестник Воронежского гос. архитектурно-строительного ун-та. Вып. №4 (18), Воронеж, 2015. С. 177.

его звучала где-то далеко-далеко и нежно»<sup>205</sup>.

Кроме того, Иуда понимает, что Иисус – сын божий, которого отдадут на заклание, а не простой проповедник, каким его видят другие апостолы. И об этом он говорит Фоме, однако тот, не понимает Иуду: «Что так болит у Иуды? Кто приложил огонь к его телу? Он сына своего отдает собакам!»<sup>206</sup>

Еще один пример, который иллюстрирует особый характер видения Иуды: «Когда дует сильный ветер, он поднимает сор. И глупые люди смотрят на сор и говорят: вот ветер! А это только сор...»<sup>207</sup>. Такой способ видения сближает Иуду с Христом, и показывает, что он единственный из его учеников может видеть суть вещей.

Отметка на черепе Иуды говорит о его избранности и о том, что ему придется взять на себя бремя страдания. Подобные следы на теле были и у других пророков (например, Мухаммед). Череп Искарота рассечен и имеет отметку в виде креста, который связан с христианством и распятием Иисуса.

«Короткие рыжие волосы не скрывали странной и необыкновенной формы его черепа: точно разрубленный с затылка двойным ударом меча и вновь составленный, он явственно делился на четыре части и внушал недоверие, даже тревогу...»<sup>208</sup>.

Кроме того, как отмечает М. В. Ясинская «видеть невидимое могут люди, рожденные от связи мифологического персонажа и обычной женщины»<sup>209</sup>. А Иуда отмечает, что его отец является козлом.

Андреев описывает второй глаз Иуды как «черный», мы сознательно в этом случае не рассматривает символику цвета с ее негативными коннотациями, поскольку нам кажется, что здесь идет указание на темный цвет глаз как наиболее распространенный в той местности. Скорее, важно обратить внимание на контрастность: «белесая муть» одного глаза и чернота второго.

Портретный облик Иуды также соотносит его с традицией изображения дьявола. На это указывают:

---

<sup>205</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 225.

<sup>206</sup> Там же. С. 227.

<sup>207</sup> Там же. С. 229.

<sup>208</sup> Там же. С. 212.

<sup>209</sup> Ясинская М. В. Представления о глазах и зрении в языке и традиционной культуре славян / Диссертация ... канд. филол. наук. М., 2016. С. 169.

1) Несимметричность лица и уродство Иуды. Демонов и дьявола часто изображали с физическими недостатками, отталкивающими и пугающими на контрасте со светлыми и красивыми ангелами. Так, у Данте Сатана в результате своего падения, будучи до этого «созданием великой красоты», потерял прелесть лица и стал безобразным.

2) Рыжий цвет волос. Изначально в Библии не было упоминания о цвете волос Иуды. Эта примета появилась значительно позднее, в Средние века, и была связана с символикой цвета ада: красным, оранжевым, багряным. Считалось, что Сатана имеет похожий цвет и наделяет им своих сторонников.

3) Двуликость Иуды. На это обращает внимание один из апостолов: «Фома впервые смутно почувствовал, что у *Иуды из Кариота* два лица»<sup>210</sup>. Сатана часто изображается с несколькими лицами. Дьявол в «Божественной комедии» Данте представлен гигантским падшим ангелом с тремя лицами: красным, бело-желтым и «как у пришедших с водопадов Нила»<sup>211</sup>. В евангелии Никодима, апокрифическом тексте VI века, упоминается трехглавый Вельзевул. Кроме того, второе лицо часто изображали в скульптуре и живописи Средних веков, например, на груди, животе, коленях и т. д.<sup>212</sup> (см. картину «Ад» Ганса Мемлинга).

4) Животные, с которыми связан Иуда. Искарота сравнивают со скорпионом и осьминогом. Символика этих животных амбивалентна, есть значения связанные с самоисцелением (скорпион) и защитой от опасности на воде (осьминог), однако большая часть коннотаций связана с темным началом, предательством и убийством. Кроме того, на вопрос «не были ли хорошими людьми твои отец и мать?» Иуда Искариот отвечает, что его отцом был козел. Отметим, что дьявола часто изображали с головой и копытами этого животного. А голова козла является символом сатанизма.

Действия Иуды часто связаны с глаголом «ползать» (Иуда *отполз*, бесшумно *выполз* и т. д.). Это отсылает читателя к рептилиям и, в частности, к

---

<sup>210</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1990. С. 223.

<sup>211</sup> Алигьери Д. Божественная Комедия. М.: Правда, 1982.

<sup>212</sup> См. Амфитеатров А. Дьявол в быту, легенде и в литературе Средних веков. 1911. Переиздания: М., Азбука-классика, 2010. С. 48.



змеям, которые ассоциируются с воплощением дьявола, искушением и грехопадением. С Иудой, как и с Сатаной, связан целый «пантеон» животных. А. Амфитеатров отмечает, что множество животных в христианской символике стали, как бы иероглифами Сатаны: змея, лев, обезьяна, жаба, ворон и другие<sup>213</sup>.

Однако образ Иуды амбивалентен и кроме отсылок к сатанинскому началу появляются и другие коннотации. Читаем у Андреева: «И пока в шутовских гримасах корчилась одна сторона его [Иуды, – прим. А. С.] лица, другая качалась серьезно и строго, и широко смотрел никогда не смыкающийся глаз»<sup>214</sup>. Искарот часто смеется, веселит других апостолов. При описании его внешнего облика сказано, что он сутулится, имеет парализованную часть лица. Это связывает его с образом шута. Такая роль часто выпадала людям с аномальным развитием, например, карлики и горбуны. Помимо комического аспекта шут связан с жертвенностью. Как отмечает Х. Э. Керлот: «Образ шута является символической инверсией образа короля, и потому в периоды бурного развития истории ассоциируется с падшей жертвой».<sup>215</sup> Кроме того, фигура «Шута» составляет последний (нулевой) аркан колоды Таро и отличается от других тем, что не имеет номера — у всех остальных карт есть номера от 1 до 21; это означает, что шут балансирует вне границ всех порядков и систем. А Дж. Фрэзер в книге «Золотая ветвь» отмечает, что шут и клоун играют роль «козлов отпущения» в ритуале человеческого жертвоприношения<sup>216</sup>. Иуда, как пишет Иезуитова, дважды говорит апостолам о том, что он сын козла. А в Ветхом Завете это животное является символом искупления чужих грехов («козел отпущения»)<sup>217</sup>.

Визуальное воплощение шута также отражено в образе Иуды у Андреева. Например, в картах Таро он представлен в профиль или в три четверти, с сумой и посохом, в изображении преобладают красные оттенки, переходящие в

---

<sup>213</sup> См. Амфитеатров А. Дьявол в быту, легенде и в литературе Средних веков.

<sup>214</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 217.

<sup>215</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. М.: «REFL-book», 1994.

<sup>216</sup> Фрэзер Дж. Золотая ветвь // URL: режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/sacra/fraser-1volumes-1.pdf> Дата обращения: 23.10. 2017.

<sup>217</sup> Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и Литература Серебряного века: Избранные труды. СПб, ИД «Петрополис», 2010.

оранжевые, а возле ног шута находится собака или куница. Животное либо идет рядом и настроено дружелюбно, либо кусает его за ногу. Отметим, что в одном из эпизодов Иуда рассказывает о собаке, которая, то кусает, то лижет ему ноги. Сам Искарот, как уже отмечалось, имеет рыжие волосы и ходит с сумой, которую ему доверяет Иисус.

Таким образом, все вышесказанное можно попытаться представить в виде следующей схемы:

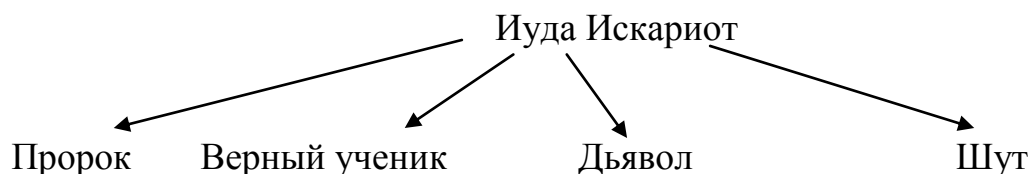


Схема 1.

Как справедливо отмечает Боева: «Образы героев у Андреева двоятся, то вызывая сочувствие и понимание, то внушая ужас своей аморальностью»<sup>218</sup>. Иуда у Андреева приобретает многомерность за счет соединения различных начал, становится подвижным, ускользающим и изменчивым.

Можно сделать вывод, что образ Иуды создан по принципу голографической картины, которая меняет рисунок в зависимости от угла зрения. Визуальность в этом рассказе является основой трансформации вечного образа. Иуда предстает пророком, верным учеником, воплощением дьявола и шутом. Соотношение положительных и отрицательных визуальных репрезентаций образа Иуды еще раз подчеркивает, что автор тяготеет к загадке.

<sup>218</sup> Боева Г. Н. Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи. Диссертация ... докт. филол. наук. Воронеж, 2017. С. 52.

### 2.3 Особенности интермедиального перевода рассказа «Губернатор» на язык кино в разные эпохи

Рассказ «Губернатор» дважды привлекал внимание отечественных кинематографистов. В 1928 году режиссер Яков Протазанов снял немую черно-белую картинку «Белый орел», которая была восстановлена РТР в 1990-е, а в 1991 году Владимир Макеранц представил зрителям фильм «Губернаторъ». Об этих экранизациях достаточно подробно писали А. М. Высочанская и И. В. Монисова<sup>219</sup>. Исследовательницы отмечают, что режиссеры дают диаметрально противоположные трактовки этого произведения. Разница в интерпретации андreeвского текста связана с отличием актерских школ, изменением киношаблонов, исторических и социокультурных реалий, а также технических средств.

При интермедиальном переводе текста Андреева Яков Протазанов шел по пути эксперимента. Это было обусловлено тем, что в 1920–1930-е годы кинематограф искал свой язык, часто опираясь на литературные источники, однако в значительной мере перерабатывая их. Один из представителей формальной школы Ю. Н. Тынянов в 1927 году пишет, что, хотя кино в своем начале очень литературно, тем не менее, от этих оков нужно освободиться, поскольку кинематограф обладает своим собственным стилем и рядом других особенностей, позволяющих говорить на собственном языке<sup>220</sup>.

В картине «Белый орел» отчетливо ощущается то, о чем пишет Тынянов. Режиссеры и сценаристы освобождаются от оков литературы. При интермедиальном переводе используется ряд кинематографических приемов (компрессия и добавление), нивелирующие некоторые смыслы, а также делается акцент на зрелищности и занимательности интриги. Создается во многом оригинальный сценарий, в котором сохраняется только событийная канва повествования, андreeвский текст заметно сокращается, появляются дополнительные роли. Это во многом обусловлено историко-культурным

---

<sup>219</sup> Высочанская А. М., Монисова И. В. «Губернатор» Леонида Андреева на экране: к проблеме киноинтерпретации литературного текста / Вестник Бурятского государственного университета, 2016. Вып. 2. С. 144–160.

<sup>220</sup> Тынянов Ю. Н. Кино // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

контекстом.

В 1920-е гг. кинокомпания «Межрабпом-Русь» запланировала запечатлеть на экране некоторых звезд театра. Так родился замысел съемок «Белого орла», в котором приняли участие Василий Качалов (это его единственная роль в кино) и Всеволод Мейерхольд. Значимость актеров подчеркивается тем, что их изображения вынесли на постер фильма (рис. 1).

Литературный текст при этом был в значительной мере сокращен и трансформирован, кроме того, материал подвергся идеологизации – цензура пропустила только третий вариант сценария. Остался событийный каркас; переживания главного героя, которые представляют основу андреевского текста, в значительной степени трансформируются. Ощущение фатальности скорой смерти и чувство вины переходят в страх за свою жизнь. Экзистенциальный пласт рассказа практически нивелируется, но это компенсируется зрелищностью и событийностью.

В статье Бабичевой «Леонид Андреев и кино»<sup>221</sup> говорится о том, что писатель интуитивно знал о таком пути кино. Андреев верил в великое будущее киноискусства, однако лишал кинематограф права на глубинную психологичность: «ему оставлялись только те движения человеческой души, которые могут быть выражены в действии, в поступке»<sup>222</sup>. Как бы вторя Андрееву, режиссер «Белого орла» добавляет эпизоды и героев, которых нет в оригинальном тексте. Появляется новый персонаж – гувернантка, которую играет популярная актриса кино Анна Стэн. Ее героиня пытается убить губернатора, однако в последний момент роняет револьвер. В кинотекст включается еще рабочий-предатель. В финале он и становится убийцей губернатора.

Кроме того, на событийном уровне Петр Ильич награждается орденом Белого орла, пропадает сцена разговора с сыном, однако это компенсируется тем, что выводится на первый план, едва намеченный в рассказе образ дочери.

---

<sup>221</sup> Бабичева Ю. В. Леонид Андреев и кино // Русская литература XX века (дооктябрьский период) / Тульский гос. пед. ин-т им. Л. Н. Толстого. Тула, 1974.

<sup>222</sup> Там же. С. 132.

В фильме она открыто демонстрирует презрение отцу-«убийце детей». Введен любовный треугольник: губернатор – его жена – гувернантка. Нет эпизода с письмом гимназистки. Зато усилена функция массовых сцен с рабочими, введена линия с большевиками, которые агитируют за мирные протесты по отношению к власти. Агитационный пафос картины, снятой в первое десятилетие Октября, усиливается за счет того, что в финальной сцене рабочий, целившийся в губернатора, сначала попадает в бюст Николая II и отстреливает ему нос.

Кроме того, интересна трансформация образа главного героя. Сам Качалов давал своей роли остросоциальную интерпретацию:

«Всю реакцию губернатора на расстрел рабочих я старался раскрыть не в плане реакции человека, а в плане реакции государственного деятеля, физически расстрелявшего рабочих, но сознающего, что он расстреливал не их, а самого себя, свой класс, свой режим»<sup>223</sup>, – замечает актер.

Высочанская и Монисова отмечают, что губернатор Качалова достаточно сильно отличается от андреевского персонажа и больше похож на тип злодея-буржуа.

« <...> по воле сценаристов в герое подчеркивается тщеславие, алчность, сластолюбие, он не отличается смелостью и принципиальностью, а в отдельных сценах даже жалок. Отдавая приказ к расстрелу, он театрально машет платком, тогда как в рассказе этот жест смотрится вынужденным»<sup>224</sup>, – пишут исследовательницы.

Губернатор не тяготится своим поступком против народа, он радуется Белому орлу от государства. Зритель не симпатизирует ему в финале, а его смерть воспринимается как заслуженная кара. Сцена убийства губернатора перемежается с кадрами проходящего параллельно бала. Причем акцент смещается на ноги танцующих, то есть они как бы затапывают персонажа.

В кинотексте Протазанова отчетливо педалируется тема кровавого режима. Это усиливается и за счет образа попустительствующего духовенства, чрезмерного богатства главного героя и его семьи, а также за счет роли бесчеловечного надменного сенатора, которую исполняет Всеволод Мейерхольд.

---

<sup>223</sup> Цит по: Богданов А. В. Комментарий // Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1990. С. 522.

<sup>224</sup> Высочанская А. М., Монисова И. В. «Губернатор» Леонида Андреева на экране: к проблеме киноинтерпретации литературного текста. С. 111.

Этот персонаж вместе с губернатором вынесен на афишу фильма. Огромная тень сенатора на постере является символом власти как чего-то бесчеловечного и несущего разрушение и смерть во имя «государственной необходимости».



Рис. 1. Василий Качалов и Всеволод Мейерхольд на афише фильма.

Также показательна в этом смысле сцена ужина из пяти блюд, которая дается в параллельном монтаже с пятидневной голодовкой в тюрьме. На первый план выводится оппозиция «власть и народ». А само название киноверсии Протазанова отсылает к связи белого цвета с белогвардейским движением, что вызывало дополнительную антипатию в глазах зрителей-современников.

Также в статье А. М. Высочанской и И. В. Монисовой «"Губернатор" Леонида Андреева на экране: к проблеме киноинтерпретации литературного текста»<sup>225</sup> отмечается, что в современной рецепции некоторые сцены кинополотна Протазанова кажутся больше фарсовыми, чем драматичными, что еще дальше уводит от первоисточника.

Теоретик кино А. Базен писал, что «экранизация должна суметь

<sup>225</sup> Высочанская А. М., Монисова И. В. «Губернатор» Леонида Андреева на экране: к проблеме киноинтерпретации литературного текста. С. 144–160.

воспроизвести суть и буквы, и духа первоисточника»<sup>226</sup>.

В этом смысле киноверсия Владимира Макеранца «Губернаторъ» больше соответствует принципам экранизации. Режиссер стремится воссоздать атмосферу первоисточника, это подчеркивается сохранением названия и дореволюционной орфографией, в титрах указывается, что фильм снят по мотивам произведения писателя. Картину можно назвать каноничной, поскольку в ней сохраняется большая часть исходного текста, не вводятся новые персонажи или сюжетные ходы. Акцент делается не на событийности, а на внутренних переживаниях Петра Ильича. Губернатор в киноверсии Макеранца тяготится своим поступком.

Борис Химичев, исполняющий главную роль, усиливает экзистенциальный план повествования, показывает ту потерянную и невозможность найти себе места после расстрела рабочих. Как отмечают Высочанская и Монисова, типаж актера не совсем соответствует образу, представленному в андреевском тексте, однако за счет этого зрители начинают больше ему сопереживать.

«Он выглядит более интеллигентным, утонченным и усталым — благородство облика способствует более сочувственному восприятию киногероя зрителем»<sup>227</sup>, — отмечают исследовательницы.

Это впечатление усиливается в фильме еще рядом моментов. В эпизоде расстрела рабочих, стоя на балконе, губернатор не взмахивает платком, а долгое время просто держит его с явным напряжением в лице. Создается впечатление, что не он отдает приказ, это все — фатальное недоразумение, и солдаты сами поторопились стрелять в толпу. Кроме того, отдавая указания помыть грязные окна, вставленные после беспорядков, он не кричит и не срывается, а говорит сдержанным тоном. «Благородство облика» также усиливается тем, что в сцене игры в карты все сидящие за столом говорят по-французски.

Рефлексия героя, которая в тексте Андреева представлена за счет

---

<sup>226</sup> Базен А. Что такое кино. М., 1972. С. 137.

<sup>227</sup> Высочанская А. М., Монисова И. В. «Губернатор» Леонида Андреева на экране: к проблеме киноинтерпретации литературного текста. С. 150.

возвращения к исходной точке («взмаху белого платка, выстрелам, крови»<sup>228</sup>) и внутренним монологам, в киноверсии Макеранца компенсируется музыкальным сопровождением и крупными планами, иногда без слов.

Проблема соотношения власти и народа не акцентируется так, как в киноленте Протазанова. Интерьеры квартиры, где живет губернатор с семьей, представлены весьма скромно. Сохранился темпоритм андреевского повествования. Кроме того, технические возможности цветного кино позволили приблизиться к колориту рассказа, «несколько запыленному» и неяркому, в котором доминируют серый, белый и зеленый.

Диалоги, являющиеся важной частью андреевского текста, в фильме Макеранца сохранены почти в полном объеме. Сокращен текст писем с угрозами, которые губернатор читает вслух. Они даются, чтобы создать контраст с посланием гимназистки, которая будет плакать о губернаторе после смерти, как родная дочь. Несколько заторможенное состояние губернатора в фильме подчеркивает падающая в замедленной съемке ваза.

На наш взгляд, интерес к визуализации андреевского текста в разные эпохи связан с внутренней кинематографичностью и синкретичностью текста, обусловленной особым типом мышления автора. Экранизации двух эпох по-разному перевели рассказ на киноязык. Я. Протазанов шел по пути эксперимента, используя рассказ как основу для создания зрелищной драмы. Кинотекст идеологизирован и педалирует проблему авторитета власти, игнорируется экзистенциальный пласт рассказа. В. Макеранц отразил «дух и букву» оригинала, однако сделал акцент на социально-психологическом пласте первоисточника. Особый характер времени в рассказе Андреева остается за кадром обеих экранизаций.

---

<sup>228</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 100.



## 2.4 Проблема киноинтерпретации рассказа «Христиане»

Проблема перевода с языка литературы на язык кино остается дискуссионной. У. Гуральник определял экранизацию как «фильм, верный букве и духу литературного первоисточника»<sup>229</sup>. Однако не стоит забывать, что кинематограф и литература – разные виды искусства со своим инструментарием. В кинематографии ведется поиск механизмов, которые могут трансформировать вербальный образ в экранный при условии воссоздания атмосферы оригинала во всей ее подлинности.

Фильм «Христиане» (1987) режиссера Дмитрия Золотухина по одноименному рассказу Леонида Андреева во многом старается передать «букву» оригинала, что подчеркивается сохранением названия и указанием автора в титрах. Кроме того, в финале показывается рукопись рассказа, что подчеркивает связь с первоисточником. Похожий прием использован в «Дневнике сельского священника» Р. Брессона, когда в начальных сценах фильма показывается образ книги.

Л. А. Иезуитова<sup>230</sup> отмечала внутреннюю театральность этого рассказа, действие начинается, как при открытии кулис, «разыгрываются драмы»<sup>231</sup>, зажигается свет, повествование насыщено диалогами. Эта театральность в кинотексте передается за счет актерской игры и затухания при переходе к новому кадру. Театральный потенциал рассказа в виде единства времени, места и действия, а также диалогичности, трансформирован в кинопостановку.

Произведение Андреева не лишено и внутренней кинематографичности за счет монтажного сталкивания различных точек зрения, отличающихся как на смысловом, так и на стилистическом уровнях. Именно эта синкретичность Андреева и заставляет режиссеров обращаться к эпической лире автора и брать его тексты в качестве основы для кинопостановки.

В кинотекст Золотухина вводится новый персонаж – журналист, который является свидетелем процесса, остро переживает случившееся на суде и не

---

<sup>229</sup> Гуральник У. А. Русская литература и советское кино. М.: Наука. 1968. С. 12.

<sup>230</sup> Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. СПб.: Петрополис, 2010. С. 359–394.

<sup>231</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. С. 175.

может забыть лица Карауловой. Мы встречаем его уже после процесса в буфете суда, где он пытается забыться. Репортер сообщает зрителю, что материал не приняла цензура. Таким образом, меняется хронотоп, история рассказывается с конца, появляется кольцевая композиция. А также подчеркивается полемичность процесса и острота затрагиваемой в нем темы.

В фотографиях, сделанных в зале суда, нет портрета главной героини. Из остальных снимков составляется карточный домик, который является символом зыбкости и лживости тех основ, на которых стоят судопроизводители. В андреевском тексте это достигается за счет ретушированного портретного описания главной героини, целью которого является обратить внимание читателя на основную идею.

Обличительный пафос усиливается за счет фотографий, который делает репортер во время заседания. Каждый раз, когда кто-то вступает в спор с Карауловой и затем обнаруживает несостоятельность своих слов, то есть после каждой сцены, где героиня «загвоздила» собеседника, журналист фиксирует этот момент на пленку. В финале демонстрируется целая галерея обескураженных лиц.

Режиссер усиливает роль еще одного персонажа. Если реплику «вот так загвоздила» у Андреева произносит кто-то из зала заседания, то в киноверсии Золотухина это более заметный персонаж, принадлежащий к низшим классам общества. Этим экранизатор показывает масштаб проблемы псевдохристианства, которая касается каждого.

Как уже говорилось ранее, у Андреева описание Карауловой «сретушировано», не дается полной подробной характеристики, не выписываются глаза. В кинотексте Золотухина этот андреевский прием был воссоздан за счет тени от шляпы, а также наклона головы Любви Полищук, исполняющей главную роль (рис. 2.).



**Рис. 2.**

В фильме Золотухина также создается параллель двух образов: Пелагеи и девы Марии. Фигура молодой женщины с ребенком, одетая в библейские одежды, появляется еще до заседания суда. Ее молчаливое присутствие на суде становится упреком лжехристианству. В финале заседания крупным планом показывается икона Иисуса Христа, что становится своеобразной смысловой точкой. Камера при этом снимает снизу вверх, за счет этого создается эффект дистанции, акцентируется то, насколько люди в зале суда далеки от истоков веры. Иисус становится свидетелем маскарадности лжехристианства и абсурдности присяги, которую в финале фильма совершают хором и спиной к иконе.

При интермедиальном переводе образов литературный текст, безусловно, подвергся трансформации. Пародийность текста и особый тонкий юмор Андреева ушли на второй план, тогда как трагический пафос был усилен. Это «осовременило» текст, поскольку комический интертекст, который был понятен во времена создания произведения, уже не воспринимается зрителем.

Исследователь Дж. Вагнер<sup>232</sup> в книге «The novel and the cinema» выделяет три типа экранизаций — комментарий, аналогию и транспозицию (экранизация, максимально приближенная к первоисточнику). С опорой на эту классификацию можно сказать, что дипломный фильм Дмитрия Золотухина «Христиане» транспозиция рассказа Андреева, поскольку даже экспериментальные вставки связаны с подтекстовой или внетекстовой информацией.

В целом можно сделать вывод, что образы, представленные в экранизации, когерентны андреевским. Заметно желание режиссера сохранить «дух и букву» первоисточника. Найдены приемы (тень от шляпы, наклон головы), которые находятся в диалоге с андреевским текстом, но обозначают право на авторский подход.

---

<sup>232</sup> Wagner G.A. The novel and the cinema. Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

## 2.5 Проблема соотношения языка визуальных образов в рассказе

### Леонида Андреева «Иуда Искарот» и в его экранизациях

Проблема представления зрителю художественного текста с помощью языка кино остается одной из самых сложных и интересных в гуманитарных исследованиях последних лет, также нерешенным остается вопрос о выявлении новых смыслов литературного оригинала с помощью киноадаптации. Произведения Леонида Андреева, отличающиеся необычностью материала и «изобразительным гипнозом», не раз привлекали внимание отечественных кинематографистов и мультипликаторов. Об особенностях интерпретации при интермедиальном переводе смысла и ключевых образов текстов Андреева писали исследовательницы А. М. Высочанская<sup>233</sup> и И. В. Монисова<sup>234</sup>.

Предметом нашего научного интереса стали способы передачи авторского замысла и особенности экранного представления образов Христа и Иуды из рассказа Леонида Андреева «Иуда Искарот» (1907) в фильмах Михаила Каца «Пустыня» (1991) и Андрея Богатырева «Иуда» (2013).

Повесть Андреева «Иуда Искарот» (1907) была встречена современниками неоднозначно, вызвав негативную реакцию Л. Н. Толстого и положительные отклики А. Блока и М. Горького. Резонансное произведение, насыщенное напряженными сценами и выразительными диалогами, не могло не привлечь внимание кинематографистов. И это при том, что экранизация духовно-религиозных сюжетов, как правило, вызывает немалую сложность.

Перевод литературной образности из словесного ряда в визуальный не обходится без трансформаций. Режиссер Михаил Кац при экранизации повести Андреева пошел по пути эксперимента, обозначив право на авторский подход разницей названия. Кинотекст имеет сложную структуру и «рваный» хронотоп, присутствует черно-белые и цветные фрагменты. Фильм можно назвать артаусным, ориентированным на интеллектуальную публику. Все персонажи

---

<sup>233</sup> Высочанская А. М. Рассказы Леонида Андреева на языке анимации как уникальный интермедиальный опыт / Вестник Бурятского государственного университета, 2016. Вып. 5. С. 156–164.

<sup>234</sup> Высочанская А. М., Монисова И. В. «Губернатор» Леонида Андреева на экране: к проблеме киноинтерпретации литературного текста / Вестник Бурятского государственного университета, 2016. Вып. 2. С. 144–160.

картины говорят на иврите, а за кадром звучит одноголосный перевод.

«...режиссер стремится к документальности и эпичности, выраженным помимо образного и аудиального на техническом уровне (движение камеры, преимущественно черно-белая колористика и пр.), что делает фильм уникальным опытом позднесоветского кинематографа и оригинальной киноинтерпретацией»<sup>235</sup>, – характеризует фильм Высочанская.

В кинотексте Каца присутствуют аллюзии и реминисценции, связанные с «вечной» темой. Однако основные сюжетные «столпы» произведения Андреева отражены, а также заметно желание экранизатора сохранить «дух и букву» оригинала. В «Пустыне» присутствует булгаковский интертекст, отсылки к притче о Саломее, Откровениям Иоанна Богослова и рассказу Андреева «Елеазар». За счет этого режиссер усиливает акцент на теме пророка и его судьбы, теме жертвенности и авторитарности власти. При этом социальный контекст не выдвигается на передний план, а фильм приобретает масштабность.

По мнению Высочанской, булгаковский интертекст усложняет культурный код кинотекста. Фигура Пилата становится безымянной высшей силой, а Иисус, наоборот, «очеловечивается», обретая имя, которое у русскоязычной аудитории ассоциирующееся со скромным назаретянином из романа, написанного Мастером. Как и у булгаковского прокуратора в фильме у Пилата есть черный пес. Однако стоит отметить, что его образ ближе к демонической фигуре из-за театральности и загадочности его поведения. Это подчеркивается его зловещим смехом, когда Иуда говорит ему о казни невинного. Такая трансформация образа далека от булгаковской и канонической трактовки.

Интересна визуальная реализация проблемы антагонизма двух героев. Иешуа в экранизации сопровождает белый цвет, а прокуратор связан с черным цветом; Пилат появляется в цветных сценах, тогда как Иешуа присутствует только в начальном цветном эпизоде, который показан с позиции прозревшего слепого. Отметим, что в рассказе Андреева Иисус является внетекстовым персонажем, у него нет диалогов, все его слова передаются только через

---

<sup>235</sup> Высочанская А. М. К проблеме киноадаптации литературного текста: повесть Л. Андреева «Иуда Искарот» и фильм М. Каца «Пустыня» // Вестник Бурятского государственного университета, БГУ, 2016. № 2. С. 161.

апостолов. В киноверсии Каца Иисус проповедует и защищает Иуду, когда тот крадет деньги.

В андреевской портретной характеристике Иуда слеп на один глаз, у Каца мотив слепоты проявляется в создании образов других героев. Так, в киноленте слепым оказывается Иоанн. Начальные сцены фильма основаны на принципе ретроспекции: он вспоминает прошедшие события. Его слепота символизирует слепоту духовную.

В тексте Андреева образ Иуды «голографичен» и меняется в зависимости от угла зрения, он, то худший из людей, вор и предатель, то самый верный ученик Христа, который был вынужден взять на себя бремя предательства. Эта вторая сторона Иуды в фильме Каца на визуальном уровне подчеркивается за счет смены кадров в сцене избияния Христа. На секунду появляется кадр, где вместо Христа появляется лицо Иуды. Кроме того, добавлен финальный монолог, где Иуда взывает к жертвенности во имя высшей цели.

Ю. М. Лотман в работе «Непредсказуемые механизмы культуры» пишет, что искусство говорит на многих языках, каждый из которых неприводим для другого. «Невозможность однозначного перевода языка поэзии на язык живописи или даже, казалось бы, на более близкие языки театра и кинематографа является источником порождения новых смыслов»<sup>236</sup>. Фильм-фреска Каца не стал исключением. Это подчеркивает поэтика названия киноверсии. Пустыня в христианской традиции является местом божественного откровения, поиска истины. В картине этот поиск осуществляется за счет расширения интертекста, обращения к произведениям Андреева и Булгакова, каноническим библейским сюжетам.

В экранизации Андрея Богатырева «Иуда» автор при попытке перевода андреевского рассказа на киноязык тоже шел по пути эксперимента, однако в меньшей степени, чем Кац. Разницей названия режиссер подчеркнул право на собственную интерпретацию, однако сохранение похожей формы, подчеркивает желание приблизиться к «духу и букве» оригинала.

---

<sup>236</sup> Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн: TLU Press, 2010. С. 63.

Произведение Л. Андреева по своей жанровой природе – это парабола (или притча). Формальной приметой этого жанра является закольцованность, разворачивание текста происходит «как бы по кривой, начинаясь и заканчиваясь одним предметом, а в середине удаляясь к совсем, казалось бы, другому объекту».<sup>237</sup> Если в тексте это происходит за счет образа Иуды, с которого рассказ начинается и которым заканчивается, то в фильме режиссер показывает момент распятия Христа. Это та точка, к которой в дальнейшем вернется зритель.

Интересна интерпретация образа Иуды в исполнении актера Алексея Шевченкова. Андреевский Иуда слеп на один глаз, в киноверсии Богатырева эта портретная характеристика отодвигается на второй план. Однако, как отмечает киновед Фредерик Уайт, это компенсируется игрой актера.

«В тексте Андреева Иуда страдает от паралича, который сильно исказил половину его лица, но Шевченков способен передать этот двуличный характер без помощи грима»<sup>238</sup>, – считает киновед.

В рецензии Виктора Матизена «Парадокс Иуды» отмечается, что «выбор Алексея Шевченкова на роль андреевского Иуды настолько точен, что трудно представить на его месте другого актера (разве что Тима Рота)»<sup>239</sup>. А. В. Леденев и А. М. Высочанская также обращают внимание на актерскую игру, которая по эмоциональности схожа с театральной.

«Театральная условность подчеркивается не только эмоциональной игрой А. Шевченкова, но также антропоцентрической камерой (отсутствуют виды природы и интерьера, мало общих планов) и эффектом «затухания» при монтажных склейках, обозначающим конец сцены (что вызывает ассоциацию с погашением света в театре)»<sup>240</sup>, – замечают исследователи.

Иуде уделено намного больше экранного времени. Кроме того, из его уст

<sup>237</sup> *Тамарченко Н. Д.* Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 188.

<sup>238</sup> *Frederick H. White.* Andrei Bogatyrev: Judas URL: <http://www.kinokultura.com/2014/43r-iuda.shtml> Дата обращения: 12.03.2018.

<sup>239</sup> *Матизен В.* Парадокс Иуды // Новые известия, 2014. URL: [http://newizv.ru/news/culture/14-04-2014/200109-paradoks-iudy.html?format=html&slug\\_for\\_redirect=culture%2F2014-04-14%2F200109-paradoks-iudy](http://newizv.ru/news/culture/14-04-2014/200109-paradoks-iudy.html?format=html&slug_for_redirect=culture%2F2014-04-14%2F200109-paradoks-iudy) Дата обращения: 29.04.2017.

<sup>240</sup> *Высочанская А.М., Леденев А.В.* Экспрессионизм прозы Л. Андреева в киноотражениях // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2016. №2. С. 54.



звучит притча, которой нет в оригинальном тексте. Иуда рассказывает о рыбаке, убившем смертельно больного мудреца, который жаждал смерти, но сам не мог наложить на себя руки. Притча перекликается с андреевской трактовкой темы предательства, кроме того, не случаен выбор героя рыбака, поскольку он связан с Христом на символическом уровне, др.-греч. ἰχθύς (рыба) — акроним имени Иисуса Христа. К тому же, это соотносится и с Иудой как одним из апостолов-рыбаков.

Иисус у Андреева является внетекстовым персонажем, у него нет реплик. Все, что он говорит, передается через его учеников. Однако при буквальном переводе образа на киноязык не возникло бы того эффекта, который возникает при прочтении повести. Поэтому у Барило, как и у Каца, Иисус проповедует, причем высоким книжным языком. То, как говорит Иуда, отличается от стилистики оригинала. Его речь несколько трансформирована и приближена к современному разговорному стилю речи. За счет этого происходит «осовременивание» материала при сохранении темпоральных характеристик повествования.

Описание Христа у Андреева больше относится к его качествам и свойствам характера, чем к портретным характеристикам, которые могли бы помочь кинематографистам, у писателя Иисус «красив и молод». Внимание Андреева сосредоточено на том, какой отклик Спаситель оставляет в душах апостолов и людей, которым он несет слово истины.

При интермедиальном переводе образа Иисуса режиссер идет вслед за Андреевым, не выдвигая Христа на передний план повествования. Исполнитель этой роли Андрей Барило не появляется на экране так же часто, как Иуда.

«Сосредоточившись на Иуде, Богатырев уделяет заметно меньше времени Иисусу, но в те минуты, что он присутствует на экране, исполнитель его роли Андрей Барило передает обаяние личности и позволяет ощутить внутреннюю глубину своего героя»,<sup>241</sup> — подчеркивает Матизен.

Кроме того, режиссер отказывается от музыкального сопровождения,

---

<sup>241</sup> Матизен В. Парадокс Иуды // Новые известия, 2014. URL: [http://newizv.ru/news/culture/14-04-2014/200109-paradoks-iudy.html?format=html&slug\\_for\\_redirect=culture%2F2014-04-14%2F200109-paradoks-iudy](http://newizv.ru/news/culture/14-04-2014/200109-paradoks-iudy.html?format=html&slug_for_redirect=culture%2F2014-04-14%2F200109-paradoks-iudy) Дата обращения: 29.04.2017.

чтобы подчеркнуть притчевый характер происходящего и не форсировать эмоции зрителя. Такой подход выгодно отличает кинопостановку от подхода Мела Гибсона в фильме «Страсти Христовы».

В связи со спецификой кино литературный текст, безусловно, подвергается трансформации, однако в целом можно сказать, что образы фильма «Иуда» и повести «Иуда Искарот» когерентны, заметно желание режиссера передать атмосферу первоисточника. Киноверсия Каца апеллирует к более широкому интертексту, вынося на поверхность и подтекстовый пласт повести. Хотя в целом можно сказать, что при всей разнице подходов двух режиссеров, концепции представления двух главных героев – Христа и Иуды – обнаруживают общие черты: театральность, диалогичность, соотношение экранного времени в пользу Иуды, апологетика его как самого верного ученика Христа.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе работы были проанализированы визуальные образы в повестях и рассказах Леонида Андреева 1904–1907 гг., выявлены особенности их трансформации в пяти киноотражениях разных лет. Исследование проводилось в рамках интермедиального анализа. **Первый аспект** был связан с изучением живописных и кинематографических приемов, принципов создания экфрасиса, а также визуальных претекстов, которые повлияли на создание образов в произведении автора.

Нам удалось выделить и проанализировать функции следующих живописных приемов: троплей, фокальных точек, сферической перспективы, графичности, контраста, нюанса. Также мы рассмотрели колористические принципы, которые автор использует в произведениях, и обозначили их символическое значение. Литературные портреты, созданные писателем, были рассмотрены с точки зрения новаторства и традиции. Кроме того, визуальность являлась основой трансформации библейских образов в рассказах «Елеазар» и «Иуда Искарот».

В данной работе мы проследили влияние на творчество писателя следующих западноевропейских художников: И. Босха, Ф. Гойи, А. Дюрера, Э. Мунка, Ф. Штука, А. Бёклина, Дж. Энсора, Ф. Холдера. Их полотна иногда становились визуальными «двойниками» рассказов Андреева. Опосредованные и прямые связи с картинами вышеназванных художников расширяют интертекстуальное измерение рассказа, а также перцептивный пласт читательского восприятия и понимания текста.

Была проанализирована внутренняя кинематографичность текстов Андреева, которая является одной из причин интереса мультипликаторов и кинорежиссеров к творчеству писателя. Мы рассмотрели особенности трансформации визуальных образов Андреева в кинотекстах разных эпох, а также кинематографические приемы монтажа, кадра, оверлоппинга, крупного и среднего плана, антропоцентрической камеры, которые автор использовал в своих текстах.

**Второй аспект** рассмотрения был связан с содержательным планом визуальности, когда акцент делается на «зримости» текста, на описанных картинах, которые представлялись как результат наблюдения автора, героя или читателя. Кроме того, был проанализирован особый характер видения. В этом ключе мы отмечаем особый тип мышления писателя-художника, который в то же время интуитивно чувствовал потенциал киноискусства и использовал его приемы в литературном тексте.

В произведениях Л. Н. Андреева 1904–1907 гг. вербальное взаимодействует с пластическим искусством живописи. Экфрасис в рассказах «Призраки» и «Губернатор» расширяет пространство повествования, вводит тему Италии, которая предстает прекрасным гармоничным пространством. Также экфрасис дает ключи к пониманию психологического состояния героев. В рассказе «Призраки» за счет этого становятся понятными причины помешательства героя. В «Губернаторе» «покосившийся лунный пейзаж» подчеркивается невозможность возвращения к прежней размеренной жизни. Однако жанр экфрасиса в произведениях автора представлен не так часто, но многие повести имеют экфрасистическую направленность.

Андреев, как пионер в мире цветной фотографии, заимствует приемы из этого вида искусства. Так, в рассказе «Христиане» писатель «ретуширует» образ главной героини, чтобы сконцентрировать внимание читателя на проблеме лжехристианства. Кроме того, визуальный интертекст может стать приемом создания комического эффекта, как в рассказе «Призраки».

Взаимодействие различных языков в системе произведений Андреева стало источником вдохновения для кинематографистов, которые за счет различных интерпретаций, широкого интертекста, визуальной насыщенности и полемичности рассказов могли по-своему интерпретировать текст и идти по пути эксперимента при создании экранизаций.

Обобщая проделанную работу, мы хотели бы отметить, что гетерогенность текстов Андреева открывает большие возможности для будущих исследований. Его особый талант синкретичен и вбирает в себя живописные, фотографические, кинематографические и даже музыкальные приемы. Подобный тип анализа углубляет понимание текстов автора и дает больше возможностей для расширения зрительной перцепции читателя.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### I. Тексты

1. *Алигьери Д.* Божественная Комедия. М.: Правда, 1982. 110 с.
2. *Андреев Л. Н.* Письмо к В. Л. Львову-Рогачевскому (1908) // *Львов-Рогачевский В. Л.* Две правды: Книга о Леониде Андрееве. СПб., 1914. 232 с.
3. *Андреев Л. Н.* Собрание сочинений: В 6 т. – М.: Худож. лит., 1990–1996.
4. *Андреева В. Л.* Эхо прошедшего. М. 1998. 383 с.
5. *Волошин. М. А.* Некто в сером // *Волошин М. А.* Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1 / Под ред. В. П. Купченко, А. В. Лаврова и др. М.: Эллис-Лак, 2000. С. 166–176.
6. *Гоголь Н. В.* Мертвые души // *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений в девяти томах. Т. 5. М.: Русская книга, 1994. 605 с.
7. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М., 1992. 107 с.
8. *Толстой Л. Н.* Смерть Ивана Ильича // *Толстой Л. Н.* Повести и рассказы. М.: Сов. Россия, 1984. С. 137–181.
9. *По Э. А.* Рассказы. Ижевск: Удмуртия, 1979. 264 с.
10. *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1986. 191 с.
11. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения. Том 8. М., Наука, 1986. 226 с.

### II. Исследования

12. *Амфитеатров А.* Дьявол в быту, легенде и в литературе Средних веков. 1911. Переиздания: М., Азбука-классика, 2010. 384 с.
13. *Бабичева Ю. В.* Леонид Андреев и Гойя // *Československá rusistika.* 1969. № 2. С. 68–78.
14. *Бабичева Ю. В.* Леонид Андреев и кино // *Русская литература XX века (дооктябрьский период)* / Тульский гос. пед. ин-т им. Л. Н. Толстого. Тула, 1974. С. 127–144.
15. *Базен А.* Что такое кино. М.: Искусство, 1972. 383 с.
16. *Барт Р.* Camera Lucida. М., 1997. 87 с.

17. *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: МЕДИУМ, 1996. 240 с.
18. *Богданов А. В.* Между стеной и бездной // Собр. соч.: в 6-ти т. Т. 1/ Л. Н. Андреев. М.: Худож. лит., 1990. С. 5–40.
19. *Богданов А. В.* Комментарий // *Андреев Л. Н.* Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1990. С. 508–558.
20. *Боева Г. Н.* Идея синтеза в творческих исканиях Л. Н. Андреева : Автореферат... канд. филол. наук / Воронеж, гос. ун-т. Воронеж, 1996. 18 с.
21. *Боева Г. Н.* Образ заглавной героини пьесы Л. Андреева «Екатерина Ивановна» в контексте иконографии модерна // Печать и слово Санкт-Петербурга: Петербургские чтения – 2015: сб. науч. тр.: в 2 ч. СПб., 2016. Ч. 2: Литературоведение. С. 144–152.
22. *Боева Г. Н.* Религиозный аспект рецепции рассказа Л. Андреева «Сын человеческий» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2015. № 1. С. 12–16.
23. *Боева Г. Н.* Творчество Леонида Андреева и эпоха модерна СПб.: Петрополис, 2016. 520 с.
24. *Боева Г. Н.* Творчество Леонида Андреева как явление модерна: к постановке проблемы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 8-1 (62). С. 17–19.
25. *Боева Г. Н.* Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи. Диссертация ... докт. филол. наук. Воронеж, 2017. 510 с.
26. *Брусянин В. В.* Леонид Андреев, жизнь и творчество. М.-Берлин. Директ-медиа. 2015. 126 с.
27. *Бушмина И. В.* Итальянский текст в прозе Л. Андреева // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука, № 5, 2013. С. 108–114.
28. *Венедиктова Т.* На глаз и на ощупь: визуальные аттракторы в «Моби Дике» Германа Мелвилла / Визуальные аттракторы в литературе: (материалы круглого стола) / М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 98–103.

- 29.Вдовина Т. В. Визуальные исследования: основные методологические подходы // Вестник РУДН, серия Социология, 2012, № 1. С. 16–26.
- 30.Высочанская А. М. К проблеме киноадаптации литературного текста: повесть Л. Андреева «Иуда Искарот» и фильм М. Каца «Пустыня» // Вестник Бурятского государственного университета, БГУ, 2016. № 2. С. 220–224.
- 31.Высочанская А.М., Леденев А.В. Экспрессионизм прозы Л. Андреева в киноотражениях // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2016. №2. С. 49–55.
- 32.Высочанская А. М., Монисова И. В. «Губернатор» Леонида Андреева на экране: к проблеме киноинтерпретации литературного текста / Вестник Бурятского государственного университета, 2016. Вып. 2. С. 144–160.
- 33.Высочанская А. М. Рассказы Леонида Андреева на языке анимации как уникальный интермедиаальный опыт / Вестник Бурятского государственного университета, 2016. Вып. 5. С. 156–164.
- 34.Гадамер Г.-Г. Истина и метод: основы филос. Герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 699 с.
- 35.Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозанского симпозиума. М.: Изд-во «МИК», 2002. 216 с.
- 36.Голованова Н.Ю. Библейское и андреевское в произведениях Л.Н. Андреева (на примере рассказов «Иуда Искарот», «Елеазар») / Научный вестник Воронежского гос. архитектурно-строительного ун-та. Вып. №4(18), Воронеж, 2015. С. 176–181.
- 37.Григорьев А. Л. Леонид Андреев в мировом литературном процессе // Русская литература. 1972. № 3. С. 190–205.
- 38.Гуральник У. А. Русская литература и советское кино. М.: Наука. 1968. 431 с.
- 39.Демидова С. А. «Синтез искусств» как основание художественно-философского творчества: по материалам экзистенциальной прозы Леонида Андреева // Культурология. Дайджест., М.: РАН. ИНИОН, 2011. № 1 (56). С. 199–217.



40. Дроздова А. В. Специфика визуальных исследований в современном гуманитарном знании // Ярославский педагогический вестник № 3. ЯГПУ. 2015. С. 254–259.
41. Жижек С. Киногид извращенца. Кино. Философия. Идеология. Гонзо. 2014. 472 с.
42. Зенкин С. От составителя / Визуальные аттракторы в литературе: (материалы круглого стола) / М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 81–82.
43. Зенкин С. Переглядывающиеся портреты («легкое дыхание» Бунина) / Визуальные аттракторы в литературе: (материалы круглого стола) / М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 90–97.
44. Иезуитова Л. А. Андреев и Мунк // Russian literature. Amsterdam, 1987. № 22. Р. 63–75.
45. Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. СПб. 2010. 740 с.
46. Иезуитова Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892–1906). Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1976. 240 с.
47. Икитян Л. Н. Леонид Андреев: история постижения и перспектива осмысления (с примечаниями и комментариями) / Статья первая. Вопросы русской литературы. Симферополь, 2013. С. 84–98.
48. Каптерева-Шамбинаго Т. П. Гойя. М.: Белый город, 2007. 47 с.
49. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М.: Наука, 1975. 280 с.
50. Кен Л. Н. Красный цвет в творчестве Леонида Андреева / Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. Т. 215. СПб. 2017. С. 17–24.
51. Копысова Е. А. Особенности цветописи в раннем творчестве Л. Андреева / Е. А. Копысова // Вестник Удмурдского университета. Филологические науки. №5 (2). 2006. С. 73–78.
52. Копысова Е. А. Цветовой образ мира Л. Андреева: белый // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2012. №2. С. 64–69.

53. *Кофанов Н. И.* Цвет в произведениях Леонида Андреева и в живописи экспрессионистов // Стил ь писателя и культура эпохи. Межвузовский сборник научных статей. Пермский университет. Сыктывкар, 1984. С. 77–87.
54. *Круткин В.* Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс // Визуальная антропология: настройка оптики / под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ. 2009. С. 109–125.
55. *Лахманн Р.* Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX–XX веков. СПб.: Петрополис, 2011. 400 с.
56. *Левина И.М.* Гойя. М.: Искусство. 1958. 350 с.
57. *Левитт М.* Визуальная доминанта в России XVIII века / М.: Новое литературное обозрение, 2015. 528 с.
58. *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. Москва: Гослитиздат. 1957. 519 с.
59. *Лотман Ю. М.* Непредсказуемые механизмы культуры / Подгот. Текста и примечания Т. Д. Кузовкиной при участии О. И. Утгоф. Таллинн: TLU Press, 2010. 232 с.
60. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. 138 с.
61. *Майзульс М. Р.* Ослепить святого и ослепить дьявола: читательская агрессия в средневековых рукописях // Сила взгляда: глаза в мифологии и иконографии. М.: РГГУ. 2014. С. 44–124.
62. *Мартьянова И. А.* Кинематограф русского текста. СПб.: Свое издательство, 2011. 240 с.
63. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб.: Ювента Наука, 1999. 605 с.
64. *Митчел У. Дж. Т.* Иконология. Образ. Текст. Идеология. Москва; Екатеринбург, Кабинетный ученый, 2017. 240 с.
65. *Мосин И. Г.* Мировое искусство. Оптические иллюзии в живописи и графике. СПб.: ООО «СЗКЭО “Кристал”», 2007. 175 с.
66. *Московкина И. И.* Между «PRO» и «CONTRA»: координаты художественного мира Леонида Андреева. Харьков: ХНУ, 2005. 287 с.

67. *Московкина И. И.* Образы-символы в рассказах и повестях Л. Андреева // Вопросы русской литературы. 1987. Вып. 1. С. 107–114.
68. *Мурашов Ю.* Дурной глаз письма: о двух типах поэтологии зрения. Визуальные аттракторы в литературе: (материалы круглого стола) / М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 83–89.
69. *Нашатырева С. С.* Образы-символы в рассказах Леонида Андреева 1900-х годов // Вестник ВГУ, 2012. №1. С. 78–82.
70. *Петровская Е. В.* Романы Льва Толстого: поэтика и поэзия зримого. Санкт-Петербург, 2015. 202 с.
71. *Петровская Е. В.* Теория образа. М., РГГУ, 2010. 281 с.
72. *Светлов И.* Франц фон Штук. М.: Белый город. 2005. 47 с.
73. *Серебрякова Л. В.* Лик и лицо в повести Андреева «Иуда Искарот» / Натюрморт – портрет – пейзаж – экфрасис – вещь. Кинга для учителя: мезвуз. сб. ст./ Под ред. Н. А. Петровой; Перм. гос. пед ун-т. Пермь, 2009. С. 106–112.
74. *Степанов Б.* «Притяжение земли»: пространство и литературный образ в теории экскурсий Н. П. Анциферова / Визуальные аттракторы в литературе: (материалы круглого стола) / М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 110–120.
75. *Сузрюкова Е. Л.* Визуальные образы в творчестве А. П. Чехова. Автореферат... канд. филол. наук / Новосибирск, 2010. 19 с.
76. *Титаренко С. Д.* Творчество Леонида Андреева в свете символистской антропологии и философии искусства // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2018. Т. 15. Вып. 1. С. 112–124.
77. *Токарев Д. В.* «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / М.: Новое литературное обозрение, 2013. 572 с.
78. *Тынянов Ю. Н.* Кино // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
79. *Фуко М.* Око власти // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. М., 2002. С. 220–247.

80. Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 450 с.
81. Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение-Память-Инобытие) // Экфрасис в русской литературе. М.: МИК, 2002. С. 53–55.
82. Чуньмэй У. Портрет в рассказах и повестях Леонида Андреева / Монография. М.- Ярославль: изд. «Литера». 2006. 132 с.
83. Шикель Ричард. Мир Гойи. М.: ТЕРРА - Книжный клуб, 1998. 198 с.
84. Ширванова Э. Н. Цветосветовые образы в прозе Леонида Андреева (на примере рассказа «В темную даль») / Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2012. №4 (24). С. 98–102.
85. Шишкина Л. И. Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX века. СПб.: Изд-во СЗАГС, 2009. 219 с.
86. Штомпка П. Визуальная социология. М., 2007. 200 с.
87. Экфрасис в русской литературе : Тр. Лозан. симпоз / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. 215 с.
88. Ямпольский М. Б. Наблюдатель: очерки истории видения / Москва : Ad Marginem. 2000. 287 с.
89. Ямпольский М. Б. Ткач и визионер // Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре / М.: Новое литературное обозрение, 2007. 616 с.
90. Ясинская М. В. Глаза и зрение в языке и традиционной народной культуре славян / Славяноведение. М.: 2014. С. 47–57
91. Ясинская М. В. Представления о глазах и зрении в языке и традиционной культуре славян / Диссертация ... канд. филол. наук. М.: 2016. 278 с.
92. Arturo Graf Art Of The Devil, Parkstone Press International, New York, USA, 255 p.
93. Bluestone G. Novels into film. Univ. of California press, 1971. 237 p.
94. Böhm G. Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin University Press, 2007. 282 p.

95. *Mitchell W. J. T.* Showing seeing: a critique of visual culture // *Journal of visual culture*. 2002. Vol. 1. No2. P. 165–181.
96. *Wagner G.A.* The novel and the cinema. Fairleigh Dickinson University Press, 1975. 396 p.

### **III. Справочная литература**

97. *Керлот Х. Э.* Словарь символов. М.: «REFL-book», 1994. 590 с.
98. Мифы древних славян. Саратов: Надежда, 1993. 318 с.
99. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 357 с.
100. *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.
101. Русский демонологический словарь. СПб.: Петербургский писатель, 1995. 639 с.
102. Апокрифы древних христиан. М.: Мысль, 1989. 333 с.
103. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Междунар. отношения, 2002. 509 с.
104. Словарь библейских образов. СПб.: Библия для всех, 2008. 1423 с.
105. Энциклопедия экспрессионизма. Сост. Л. Ришаль / Пер. с фр. М.: Республика, 2003. 432 с.

### **IV. Интернет-ресурсы**

106. *Арнхейм Р.* В защиту визуального мышления // Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994. С. 153–173. URL: [http://evgenysavin.ru/\\_ld/0/11\\_Ukp.pdf](http://evgenysavin.ru/_ld/0/11_Ukp.pdf) Дата обращения: 22.04.2018
107. *Боева Г.Н.* «Изобразительный гипноз» Леонида Андреева: о вербальном и визуальном в творчестве писателя // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/izobrazitelnyy-gipnoz-leonida-andreeva-o-verbalnom-i-vizualnom-v-tvorchestve-pisatelya>. Дата обращения: 23.03.2018.
108. *Бондарева Н. А.* Творчество Леонида Андреева и немецкий экспрессионизм. URL: <http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-leonida-andreeva-i-nemetskii-ekspressionizm> Дата обращения: 20.04.2018.

109. *Иезуитова Л. А.* «Елеазар», библейский рассказ Л. Н. Андреева URL:  
[http://www.ruthenia.ru/reprint/blok\\_xiii/iezuitova.pdf](http://www.ruthenia.ru/reprint/blok_xiii/iezuitova.pdf) Дата обращения:  
12.05.2018
110. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. URL:  
<http://hermeneutik.kemsu.ru/Content/documents/%D0%98%D0%BD%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%B5%D0%BD%201962.pdf> Дата обращения:  
23.03.2018.
111. *Каишур О. А.* Интерпретация библейской легенды о воскрешении Лазаря в рассказе Л. Андреева «Елеазар» // Культура и текст. 2004. №7. URL:  
<https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-bibleyskoy-legendy-o-voskreshenii-lazarya-v-rasskaze-l-andreeva-eleazar> Дата обращения: 12.05.2018.
112. *Мазур Н.* Небо Италии, небо Торквата: итальянская топка в русской поэзии первой половины XIX века (небо, руины, негa). URL:  
[http://www.academia.edu/3311428/%D0%98%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F\\_%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D0%BA%D0%B0\\_%D0%B2\\_%D1%80%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9\\_%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D0%B8\\_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BE%D0%B9\\_%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D1%8B\\_19\\_%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0](http://www.academia.edu/3311428/%D0%98%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%B2_%D1%80%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D0%B8_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BE%D0%B9_%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D1%8B_19_%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0) Дата обращения: 12.05.2018.
113. *Матизен В.* Парадокс Иуды // Новые известия, 2014. URL:  
[http://newizv.ru/news/culture/14-04-2014/200109-paradoks-iudy.html?format=html&slug\\_for\\_redirect=culture%2F2014-04-14%2F200109-paradoks-iudy](http://newizv.ru/news/culture/14-04-2014/200109-paradoks-iudy.html?format=html&slug_for_redirect=culture%2F2014-04-14%2F200109-paradoks-iudy) Дата обращения: 29.04.2017.
114. *Мельникова Н. Н.* Архетип грешницы в русской литературе конца XIX – начала XX века. Автореферат ... канд. филол. наук. URL:  
<http://cheloveknauka.com/arhetip-greshnitsy-v-russkoy-literature-kontsa-xix-nachala-xx-veka>. Дата обращения: 12.05.2018.
115. Толкования Священного Писания. URL: <http://bible.optina.ru/new:mf:08:12>  
Дата обращения: 22.04.2018.
116. Трессидер Д. Словарь СИМВОЛОВ. URL:

обращения: 10.05.2018.

117. Х/ф «Белый орел» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rXU8v8yYrno>

Дата обращения: 29.04.2018.

118. Х/ф «Губернаторъ» URL: [https://www.youtube.com/watch?v=Yt\\_vbQvFukk](https://www.youtube.com/watch?v=Yt_vbQvFukk)

Дата обращения: 29.04.2018.

119. Х/ф «Иуда». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wBqQ-ACHXLA>.

Дата обращения: 29.01.2018.

120. Х/ф «Пустыня» URL: [https://vk.com/videos-85954?z=video-85954\\_139496785%2Fclub85954%2Fpl\\_-85954\\_-2](https://vk.com/videos-85954?z=video-85954_139496785%2Fclub85954%2Fpl_-85954_-2) Дата обращения: 29.04.2018.

121. Х/ф «Христиане». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZoipZsxBYQ0>.

Дата обращения: 23.02.2018.

122. Шишкина Л. И. Леонид Андреев и кино: в поиске новой эстетики // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/leonid-andreev-i-kino-v-poiske-novoy-estetiki>

Дата обращения: 23.03.2018.

123. Фрезер Д. Золотая ветвь // URL: <http://yanko.lib.ru/books/sacra/fraser-1volumes-1.pdf> Дата обращения: 23.10.2017

124. Frederick H. White. Andrei Bogatyrev: Judas URL: <http://www.kinokultura.com/2014/43r-iuda.shtml> Дата обращения: 12.03.2018.